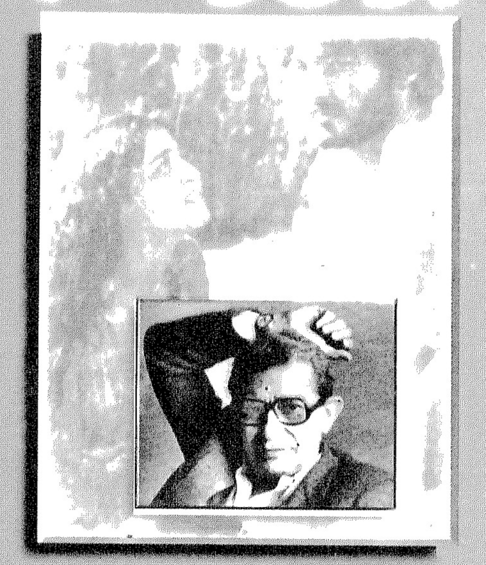
مهرجان القراءة للجميع





كتاب الشباب



ئة المصرية
امة للكتاب

أضواء على سينما يوسف شاهين

سمير فريد



أضواء على سينما يوسف شاهين

أضواء على سينما
يوسف شاهين

سمير فريد



مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(كتاب الشباب)

أضواء على سينما
يوسف شاهين
سمير فريد

الغلاف
الإشراف الفنى:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

الجهات المشتركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الإدارة المحلية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وان مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

مقدمة الطبعة الثانية

سوف يظل يوم ١٨ مايو ١٩٩٧ من الأيام المشهودة فى تاريخ السينما المصرية. ففى هذا اليوم أعلنت جوائز الدورة الـ ٥٠ لمهرجان الفيلم الدولى الذى يقام فى مدينة كان حيث اشترك يوسف شاهين بفيلمه «المصير» فى مسابقة الأفلام الطويلة، وفاز فنان السينما المصرى العربى العالمى الكبير بالجائزة التذكارية لدورة اليوبيل الذهبى عن مجموع أفلامه.

كان قد سبق فوز فيسكونتى بجائزة الدورة ٢٥ عن «الموت فى فينسيا»، وانتونيونى بجائزة الدورة ٣٥ عن «هوية امرأة»، وفيللينى بجائزة الدورة ٤٠ عن «المقابلة»،

وجيمس اينورى بجائزة الدورة ٤٥ عن «هواردز اند» . ولكن هذه هى المرة الأولى فى تاريخ المهرجان الذى يعد أكبر وأهم مهرجانات السينما فى العالم التى يفوز فيها مخرج عن جميع أفلامه.

ومن ناحية أخرى فهذه الجائزة هى أول جائزة يفوز بها فنان مصرى فى تاريخ مهرجان كان رغم مشاركة الأفلام المصرية مرات عديدة منذ الدورة الأولى للمهرجان عام ١٩٤٦ . وقد وصفت دورة اليوبيل الذهبى لمهرجان كان عن حق بأنها أهم مهرجان فنى فى التاريخ، وليس فقط فى تاريخ السينما وذلك لحضور أكبر عدد من كبار السينمائيين فى العالم تلك الدورة على نحو لم يسبق له مثيل من قبل.

سمير فريد

مقدمة الطبعة الأولى جائزة يوسف شاهين المراوغة!

كل من يشاهد ثلاثية «يوسف شاهين» عن حياته - اسكندرية ليه وحدوتة مصرية واسكندرية كمان وكمان - لابد أن يلاحظ اهتمام فنان السينما الكبير بالاشتراك فى مسابقات مهرجانات السينما الدولية الكبرى «كان» و «فينيسيا» و «برلين» واهتمامه بالفوز بالجوائز فى هذه المهرجانات . وكأنها عقدة من عقد حياته التى يكشف عنها فى سيرته الذاتية.

ففى «حدوتة مصرية» يروى يوسف شاهين «قصته فى مهرجان» برلين عندما عرض «باب الحديد» . وفى «اسكندرية كمان وكمان» يروى قصته مع مهرجان «برلين» عندما عرض «اسكندرية ليه» وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة ، وقصته مع مهرجان «كان» عندما عرض «وداعا بونابرت» . وكما يؤكد الفنان

فى «اسكندرية ليه» «انه رشح للفوز بجائزة أحسن ممثل عن دوره فى «باب الحديد» ، يؤكد فى «اسكندرية كما وكمان» أن «محسن محيى الدين رشح للفوز بجائزة أحسن ممثل عن دوره فى «وداعا بونابرت» ، ويترتب على هذا التأكيد تطورات درامية هامة فى الفيلم.

وليست المشكلة مدى الحقيقة أو الوهم فى التأكيد على أن «يوسف شاهين» رشح لجائزة أحسن ممثل عن دوره فى «باب الحديد» ، أو أن بطله رشح عن دوره فى «وداعا بونابرت» . وقد حضرت مهرجان كان «الذى عرض فيه «وداعا بونابرت» ورغم معرفتى بأجواء المهرجان منذ عام ١٩٦٧م ، وحرصى على متابعته كصحفى وناقد - وليس كناقد فقط - إلا أننى لم أسمع أو أقرأ قط أن «محسن محيى الدين» كان مرشحا للفوز عن دوره فى «وداعا بونابرت» .

وانما المشكلة هى : لماذا يهتم يوسف شاهين بالاشتراك فى مسابقات المهرجانات الكبرى المذكورة؟ ولماذا يهتم بالفوز فيها؟ وماهو تأثير ذلك الاهتمام على مسيرته الفنية.

الواقع أن كل مخرج فى العالم يسعده أن يشترك فى مسابقة «كان» أو «برلين» أو «فينيسيا» ، وكل مخرج فى العالم يسعده الفوز بأية جائزة فى أى من هذه المهرجانات ، تماماً كما يسعد أى أديب أو عالم عندما يفوز بجائزة «نوبل» ، ولكن هناك من يتظاهر أن المهرجانات والجوائز

لا تعنيه فى شىء وهناك من يصدق مع نفسه ويعترف بالحقيقة ، ومن هؤلاء الذين يصدقون مع أنفسهم «يوسف شاهين» و «فرانسيس كوبولا» و «الان باركر» ، وتطول القائمة.

ولكن هناك فرق بين من يسعى إلى الجوائز ، ومن تسعى اليه الجوائز ، والمؤكد أن الفريق الثانى هو الذى يفوز ، وأن الفريق الأول عادة لا يفوز . وأعتقد أن «يوسف شاهين» قد رشح بالفعل لجائزة أحسن ممثل فى مهرجان «برلين» عن دوره فى «باب الحديد» لأنه لم يفكر فى أية جائزة وهو يمثل هذا الدور الخالد . وقد حضرت بنفسى مهرجان «فينيسيا» ١٩٨٢ عندما عرض «حدوتة مصرية» وقرأت بعينى ترشيح «نور الشريف» للفوز بجائزة أحسن ممثل لأن «نور الشريف» لم يفكر فى الجوائز وهو يمثل هذا الدور.

وعندما فاز «يوسف شاهين» ، فى «برلين» ١١٩٧م لم يكن يتوقع الفوز ، ولم يخطط له . أما عندما لم يفز لا هو ولا «محسن محيى الدين» فى «كان» ١٩٨٥ فقد كان ذلك لأنه خطط للفوز وتوقعه لنفسه أو لبطله على الأقل وهنا فقط يصبح تأثير المهرجانات والجوائز سلبيا على ابداع الفنان . فالفنان لايبدع لأسباب خارجية وانما لدوافع داخلية كما هو معروف وبدهى.

ولا يعنى هذا أن كل من يخطط للفوز يفشل فى تحقيق غرضه والدليل على ذلك تخطيط المخرج الجزائرى الكبير محمد الأخضر حامينا للفوز فى كان ١٩٧٥م وفوزه بالسعفة الذهبية عن «وقائع سنوات الجمر» ولكن الاستثناء لا يؤكد القاعدة ، وتظل القاعدة أن الجوائز هى التى تسعى للفنان ولا يسعى هو إليها.

إننا نعيش فى عصر هيمنة الغرب حتى «كيروساوا» لم يعرف فى العالم إلا عندما اعترف به الغرب ، وفاز فى مهرجان فينيسيا فلماذا لا يسعى «يوسف شاهين» أو غيره من المخرجين العرب . للتأكيد على وجوده من خلال مهرجانات الغرب؟ وهل استطعنا أن نصنع أى مهرجان يثبت للمقارنة مع أى مهرجان غربى؟ اننا نقيم المهرجانات ونطلق عليها دولية ولا نستطيع مجرد عرض الأفلام فى المواعيد التى تحددها.

وقد نجح «يوسف شاهين» على أية حال فى الفوز بالجائزة الوحيدة التى فزنا بها فى المهرجانات الثلاثة الكبرى طوال أكثر من نصف قرن.

نعم ان الأفلام منذ عام ١٩٣٢م لم تفز فى «فينيسيا» على الاطلاق، ومنذ عام ١٩٤٦م لم تفز فى «كان» على الاطلاق ، ومنذ عام ١٩٥٢م لم تفز فى برلين إلا بجائزة «اسكندرية .. ليه» عام ١٩٧٩م. وحتى هذه الجائزة لم تفز بها تقديرا للفيلم الذى كان يستحق ولاشك، وانما بسبب بقائه فى المسابقه بعد انسحاب كل دول المعسكر الاشتراكى آنذاك احتجاجا على عرض الفيلم الأمريكى «صائد

الغزلان» اخراج «مايكل شيميلو» ، ولم يعد فى المسابقة غير أفلام الدول الغربية والفيلم المصرى فقط ، أى أنه كان الفيلم الذى جعل المسابقة دولية .. وقد حضرت «برلين» ١٩٧٩م وانسحبت مع المنسحبين لأنهم كانوا يفعلون ذلك من أجل فيتنام أى من أجلنا نحن سكان ما يسمى العالم الثالث وكان «برلين» الأول والأخير بالنسبة لى حتى الآن ، وعندما طلبت من «يوسف شاهين ينسحب قال لى ان الفرصة كبيرة لتحقيق حلمى القديم وحلم كل سينمائى مصرى ، فعذرته .. ووجدت أن لديه كل الحق فى أن يبقى ويفوز.

هل معنى عدم فوزنا بأية جائزة طوال نصف قرن من تاريخ المهرجانات الكبرى أننا لم ننتج فى مصر ما يستحق الفوز ، كلا .. بل أنتجنا الكثير من الأفلام التى كانت جديرة بالفوز ، ولكننا من ناحية لم نقبل أن تكون سوقنا السينمائية مجرد سوق لاستهلاك أفلام الغرب ، ومن ناحية أخرى لم نستطع أن نقيم العلاقة الصحيحة مع مهرجانات الغرب ولم نستطع أن نصنع المهرجانات التى تغنينا عن مهرجانات الغرب ولا أن ننظم أسواقنا بحيث تتفاعل مع أسواق الغرب.

عنصرية الغرب حقيقة ، وقوة الدعاية الصهيونية حقيقة أخرى ولكن تخلفنا حقيقة ثالثة تؤكد عنصرية الغرب وتزيد الدعاية الصهيونية قوة . علينا مكافحة التخلف بكل أشكاله حتى نفرض وجودنا على خريطة العالم

روزاليوسف
١٩٩٠/٩/٣

الناس والنيل

«الناس والنيل» هو أول إنتاج مصرى سوفيتى مشترك ، وقد كان توفيقا من مؤسسة السينما أن تختار موضوعا له السد العالى أكبر رموز للصداقة المصرية السوفيتية. وبقدر ما كانت التجربة من حيث الانتاج تجربة مروعة استمرت سنوات توقف خلالها التصويرعدة مرات لعدة أسباب ثم أعيد تصوير نصف الفيلم على الأقل مرة ثانية ، بقدر ما جاءت النتيجة على الشاشة تؤكد المستوى العالمى للمخرج يوسف شاهين والمونتيرة رشيدة عبد السلام والممثلة سعاد حسنى.

ولاشك أن تجربة «الناس والنيل» من حيث الإنتاج تجربة تحتاج إلى دراسة تضع النقط فوق الحروف من أجل مستقبل الإنتاج المشترك بوجه عام ، فلا يعقل أن يكون هناك فيلمان كاملان مختلفان تماما باسم «الناس والنيل ، أحدهما فى المخازن والآخر على الشاشة

ويسود الصمت كأن هذا أمر عادى ، ولا يعقل أن يبدأ إنتاج مشترك آخر دون فحص التجربة الأولى ومعرفة كل ما يتعلق بها بدقة ووضوح كاملين . وقد ثبت على أية حال من تجارب الانتاج المشترك فى عديد من دول العالم أن أفضل أشكال هذا الانتاج حينما يكون الاشتراك فى التمويل فقط، ويبدو أنه كان علينا أن ندفع الثمن بدورنا قبل أن ندرك هذه الحقيقة.

استطاع يوسف شاهين فى «الناس والنيل» أن يعبر ببراعة عن ملحمة النضال العظيم من أجل بناء السد العالى ، وهى ملحمة يمكن أن تكون موضوعا للعديد من الأفلام الروائية والتسجيلية اليوم وغدا وإلى أمد طويل ، فهى لا تقتصر على عملية البناء ذاتها ، وانما تمتد لتشمل الكفاح الطويل وراء هذا البناء، والمعنى الكبير الذى يدل عليه بالنسبة لشعبنا وبالنسبة لشعوب العالم الثالث ، فالسد العالى رمز لإرادة الشعوب وتعبير عن مدى قدرتها على صنع المستقبل.

ويمزج سيناريو الفيلم الذى كتبه حسن فؤاد ونيكولاى فيجوروسكى بين وسائل الأفلام الروائية ووسائل الأفلام التسجيلية ويختار من بين هذه الوسائل وتلك ما يجسد العمل الكبير ، والانسان الذى يقف وراء هذا العمل .. داخل الأنفاق الهائلة فى أسوان ، وداخل أعماق البشر فى موسكو والقاهرة والنوبة ، من أكبر الخبراء إلى أصغر العمال ، من الماضى البعيد إلى الماضى القريب ، وفى الحاضر الذى يؤكد وجوده فى كل لحظة .

نحن ندخل إلى الموضوع مباشرة منذ اللقطات الأولى للفيلم مع العناوين حيث نرى فى لقطات سريعة نادية الطالبة فى كلية الفنون، وحبيبها الدكتور أمين الذى يقرر الرحيل إلى أسوان ليستكمل بحثا عن البلهارسيا ، وليعمل فى السد رغم معارضة نادية التى تريده إلى جوارها فى القاهرة ، ثم نرى من خلال مؤتمر صحفى يعقده كبير المهندسين المصريين وهو والد نادية موقف الولايات المتحدة ضد المشروع ، وفى القاعة الخالية بعد انتهاء المؤتمر يشرح المهندس المشروع لابنته على خريطة توضيحية، ومع نهاية العناوين نكون وجها لوجه أمام يوم من أعظم أيام تاريخ المصريين : يوم تحويل مجرى نهر النيل.

تدور أحداث الفيلم عبر يومين أولهما فى أسوان والثانى فى الاسكندرية . فى اليوم الأول نرى نادية وهى تأتى بالطائرة إلى أسوان لتشارك فى احتفالات التحويل بفرشاتها وألوانها ، والدكتور أمين وهو يحاول التقرب اليها دون جدوى والمهندس الروسى الكسى وزوجته زويا التى تفتقد عملها فى موسكو ولا تجد معنى لبقائها طوال النهار فى المنزل تنتظر زوجها ، والمهندس المصرى سعد وزوجته ، وأطفالهما وهو نموذج للشاب المصرى المكافح فى صمت ، والعامل الروسى نيكولاى وصديقه العامل المصرى النوبى براق اللذين تربطهما صداقة عميقة نشأت فى ظل السد، ثم يحيى الكاتب الروائى الذى يخفى شخصيته ويعمل مع العمال من أجل أن يكتب رواية يستمد وقائعهما

من تجربته، هذا إلى جانب كبير المهندسين المصريين والد نادية وكبير المهندسين الروس اللذين نراهما معا دائما يعملان فى هدوء ، وبين الحين والآخر يحاول كل من جانبه أن يساهم فى حل مشاكل الشباب.

يتابع السيناريو هذه الشخصيات جميعا دون التركيز على احداها فى بناء درامى له طابع الملحمة ، ويستخدم العودة إلى الماضى كوسيلة لبلورة تلك الشخصيات ، وللتعبير عن أزماتها المختلفة ، ومع اللقطة التاريخية لتحويل مجرى نهر النيل يصل البناء الدرامى إلى ذروته ، ثم نتابع بعدها نمو الخطوط الدرامية المتعددة فى الثلث الثانى من الفيلم لنرى يحيى وهو يتقدم لخطبة نادية ونراها وهى ترفض حديث الزواج برمته ، ونرى زويا وهى تقرر أن تهجر الكسى وتعود إلى موسكو ، كما نرى الدكتور أمين غارقا فى عمله وفى ذكرياته مع نادية ، والريس فهمى ورئيس العمال وهو يستعد للذهاب إلى الاسكندرية لمرافقة أول توربين فى رحلته الطويلة على النيل إلى أسوان.

وفى اليوم الثانى تغادر نادية أسوان فى طريقها إلى الاسكندرية هربا من الحيرة والقلق ، وفى القطار تلتقى ويحيى الذى يواصل مطاردتها ، كما تلتقى وزويا التى تعاودها ذكريات غرامها مع الكسى ، وفى أسوان يعلم براق أن نيكولاى سيعود إلى موسكو فيجمع توقيعات العمال من أجل استبقائه ولكن بلا جدوى، وعندما ييأس يودعه وداعا حارا ويهديه سلة من البلح فى مشهد من أجمل مشاهد الفيلم ، أما

الدكتور أمين فيذهب مع سعد إلى الاسكندرية فى محاولة جديدة لاسترضاء حبيبته الغاضبة نادية.

وفى الاسكندرية حيث تدور أحداث الثلث الأخير من الفيلم يصطدم الدكتور أمين بنادية ، وتقرر زويا فى اللحظة الأخيرة أن تعود إلى زوجها ، ويكتشف الريس فهمى حقيقة يحيى الذى كان يظنه أحد عماله ، ولكنه سرعان ما ينساه ويبدأ رحلته مع التوربين .

وفى الطريق إلى القاهرة تدرك نادية أن هناك مسافة كبيرة تفصل بينها وبين يحيى ، وفى نفس الوقت يقرر الدكتور أمين ألا يستكمل بحثه فى أسوان ويعود إلى القاهرة ، وعلى كورنيش النيل نرى يحيى وهو يمزق روايته بينما يمر الريس فهمى ومعه التوربين ، وتكون النهاية فى أسوان مرة أخرى حيث تعود زويا إلى الكسى، وتلحق نادية بالدكتور أمين قبل أن يسافر ، وأخيرا يصل التوربين ويصفق العمال : لقد تحقق أمل كبير.

وفيلمنا هو أول فيلم مصرى يصور للشاشة العريضة «٧٠مم» بالألوان وقد أثبت يوسف شاهين مقدرته الحرفية العالية فى استخدام هذا الحجم ، فكان يستخدم اللقطات العامة لتصوير المجموعات ، واللقطات الكبيرة لتصوير الشخصيات بحيث وظف الحجم العريض طوال الفيلم توظيفا دراميا دقيقا . ولا شك أن الثلث الأول من هذا الفيلم منذ البداية إلى لقطة تحويل مجرى النيل يعتبر لوحة فنية مدهشة

ومتكاملة وصل فيها المخرج إلى الذروة ، كذلك المونتيرة رشيدة عبد السلام والموسيقار الكبير خاتشادوريان والمصوران شلنكوف وبيتر تشكنو.

وفى عملية ابداع الفيلم من جديد من خلال آلاف اللقطات المصورة بالفعل والتى يرجع بعضها إلى عام ١٩٦٤م لم يكن هناك مبرر ما للمشهد الذى تبقى فيه زويا فى موسكو لأنها لا تنجب ، ولا للمشهد الذى يظهر فيه عماد حمدى طالما أن دوره قد حذف من الفيلم، ولا للمشهد الذى يتذكر فيه كبير المهندسين الروس جده العالم الذى كان يمارس تجاريه تحت الجليد ، كما كان من الواجب مراعاة الدقة فى الربط بين التصوير الداخلى والتصوير الخارجى فى مشهد محطة القطار الذاهب إلى الاسكندرية ، وكل هذه المآخذ تهون إلى جانب الصورة التى ظهرت عليها شخصية الكاتب الروائى يحيى، فنحن لا ندرك على وجه التحديد الموقف الذى يتخذه يوسف شاهين من هذه الشخصية وبالتالى فنحن لا ندرك على وجه التحديد لماذا رفضته نادية؟

ولا يقل مستوى التمثيل فى «الناس والنيل» عن مستوى الاخراج والمونتاج والتصوير والسيناريو ، اذ وفق يوسف شاهين فى اختيار ممثليه ووفق كل منهم فى أداء دوره :-محمود المليجى وعزت العلايلى وسيف وصلاح ذو الفقار وحسين إسماعيل وعمر براق الذى

قام بدور براق وهو ممثل غير محترف اكتشفه يوسف شاهين من بين أبناء النوبة ، والممثلات والممثلون الروس فالنتينا كوكلسليكو وفالوديا ايفاشوف ويورى كامورنى وأناتولى كورنتسيف وأيجور فلاديميروف ، أما سعاد حسنى فى دور نادية فقد قدمت دورا من أعظم أدوارها ، وأثبتت من جديد بأدائها المتقن وحضورها القوى أنها ليست من أعظم الممثلات فى مصر وإنما من أعظم الممثلات فى العالم كله .

الجمهورية

٢٠/١/١٩٧٢م

عودة الابن الضال

بدأت السينما واقعية وستظل هناك دائما سينما واقعية ولكن السينما أيضا بدأت ضد الواقعية وستكون هناك دائما سينما ضد الواقعية. فمنذ البداية كان لوميير يصور وصول قطار إلى المحطة وكان ميليه يصور وصول الإنسان إلى القمر. وتزدهر الاتجاهات الواقعية أو اللاواقعية حسب الظروف الاجتماعية وتفاعلها مع ظروف الفنان الخاصة.

وقد شعر فنان السينما الكبير يوسف شاهين بعد أن أخرج فيلم «الأرض» عام ١٩٦٨م وهو من روائع الواقعية فى السينما المصرية وفي ظل ظروف هزيمة يونيو القاسية ، وإحساسه العميق بها أن الواقعية كما عرفتها السينما الغربية بعد الحرب العالمية الثانية وكما عرفتها السينما المصرية بعد ثورة يوليو أصبحت عاجزة عن التعبير عن الظروف الجديدة المعقدة أو على الأقل عن إحساسه بهذه الظروف وموقفه منها.



مشهد من فيلم (عودة الابن الضال)



مشهد من فيلم (عودة الابن الضال)

بدأ ذلك «فى الاختيار» ١٩٧٠م وفى «العصفور» ١٩٧٢م ووصل إلى الذروة فى فيلمه الجديد «عودة الابن الضال» حيث تقتصر الواقعية على الطابع المادى للصورة السينمائية كصورة فوتوغرافية مطابقة لما تصوره الكاميرا. وحتى هذا الطابع اللصيق بكل أسلوب سينمائى مهما كان يتجاوزه يوسف شاهين باستخدام بعض اللقطات التجريدية مثل قرص الشمس الأحمر وبطله الضال ينطلق منه لاهثا وباستخدام الاضاءة اللاواقعية واستخدام المونتاج كوسيلة تعبير وليس كوسيلة سرد. ان المفتاح الحقيقى لتلقى هذا الفيلم هو أنك لست أمام فيلم واقعى.

ان متابعة فيلم «عودة الابن الضال» من منطلق العلاقة المباشرة بين الشاشة والواقع من حيث مطابقة الجزئيات أو من حيث منطلق السرد سوف يؤدى بالضرورة إلى الحيرة الكاملة والضياع الكامل.

وسيكون ذلك فى نفس الوقت عدوانا على حرية الفنان بافتراض منهج مسبق للتلقى وعدوانا على حريتك كمشاهد عليه أن يتلقى الأعمال الفنية بحثا عن رؤية الفنان وليس عن رؤية ما أخرى ثم قبولها أو عدم قبولها بدرجة أو أخرى بعد ذلك.

ويتحرر يوسف شاهين من الواقعية منذ اللقطات الأولى فى فيلمه حيث نرى المهرج- المنادى الذى يظهر فجأة بين الحين والآخر ليعلق على الأحداث أثناء اعلانه عن الأفلام فى سينما القرية.

ويتمثل تجاوز الواقعية أساسا فى البناء الدرامى للفيلم ككل، وليس تجاوز الواقعية فضلا فى ذاته، ولا عيب فالمعيار أن يجد الفنان الأسلوب الملائم للتعبير عن رؤيته للواقع. وقد وجد يوسف شاهين ذلك الأسلوب واستطاع أن يقدم فيلما عن «سينما الرؤيا الذاتية» يستفيد فيه من اتجاهات التجديد فى السينما العالمية على نحو أصيل ومتفرد، إذ وصل إلى إبداع هذه السينما من خلال تطوره الفنى الخاص.

يعبر يوسف شاهين فى «عودة الابن الضال» عن الواقع المصرى بعد وفاة عبدالناصر عام ١٩٧٠م وقبل حرب أكتوبر ١٩٧٣م وذلك من خلال أسرة بورجوازية تعكس كل تناقضات البورجوازية المصرية بل البورجوازية العربية وتنتهى بتدمير نفسها بنفسها فى مشهد كابوسى يذكرنا بكوابيس بونويل فى «سحر البورجوازية الخفى». وبقدر ما يقسو شاهين على الأجيال العاملة بقدر ما يضع كل الأمل فى الجيل الآتى الذى يبدأ به الفيلم بعد نهاية الدراسة الثانوية وينتهى به فى طريقه إلى الدراسة الجامعية.

وهناك مبالغة لاشك فيها فى الحكم على الأجيال العاملة وفى وضع كل الأمل فى الجيل الآتى ففى صميم هذه الرؤية تملص من المسئولية، ويظل السؤال الأصعب أى مجتمع سيرثه الجيل الآتى. صحيح أن «سحر البورجوازية العربية» وإفلاسها قد تمثل بوضوح فى حرب لبنان ولكن مسئولية مواجهة هذه البورجوازية تقع على عاتق الأجيال العاملة وليس على عاتق الجيل الآتى.

ويمضى البناء الدرامى للفيلم بين الحاضر والماضى وبين الواقع والخيال وتقوم الأغانى الجماعية الثلاث «المدرسة - الساعة - الشارع لنا» ثم أغنية الختام الفردية بدور هام فى إبداع منطق الفيلم الخاص، وبدرجة أقل يقوم المهرج بالربط بين أجزائه المختلفة، وينتهى يوسف شاهين من تجاوز الواقعية إلى أسلوب أقرب إلى السريالية التى تطفو على السطح دائماً فى عصور القلق والاضطراب.

أما على صعيد الحاضر فهناك أسرة المدبولى التى تنتظر عودة ابنها على الغائب من ١٢ سنة. وتتكون هذه الأسرة من الجد والجدة، والإبن الكبير طلبة وابنه إبراهيم الذى أنهى دراسته الثانوية، وفاطمة شقيقة زوجة طلبة. ومن ناحية أخرى هناك أسرة حسونة العامل فى المعصرة التى يملكها طلبة، وابنته تفيدة التى تتبادل الحب مع زميلها إبراهيم. إنهم جميعاً ينتظرون على، ولكن لأسباب مختلفة.

ينتظره حسونة لكى يقف معه ومع العمال فى مواجهة جشع أخيه، واستغلاله لهم. وينتظره إبراهيم لكى يساعده على السفر للخارج لدراسة علوم الفضاء ويصبح مثل فاروق الباز. وتنتظره تفيدة لكى تقنع إبراهيم بأن يدرس فى مصر ويبقى إلى جوارها، وتنتظر الجدة ابنها لكى يتزوج، ويقدم للأسرة المزيد من الأولاد والبنات، وتسمع من جديد صوت بكاء الأطفال فى البيت ، وأخيرا تنتظر فاطمة حبيبها على لكى ينقذها من طلبة الذى اعتدى عليها فى غيابه ، ويريدها جارية تحت أقدامه.

ويعـود علي : يخـرج من السجـن على أثر رسـالة بعث بهـا إلى عبد الناصر ، ويعود ، ولكنه يعود مهزوما تماماً . ولا يستطيع أن يحقق أيا من الوعـود المتعلقة بعودته . وعندمـا يتمكن من إطلاق سـراح إبراهيم من الزنزانة التى حبسه فيها والده حتى لا يسافر مع تفيدة للدراسة فى جامعة الاسكندرية يقول له إبراهيم اذا كنت تنتظر منى كلمة شكر لن أقولها .. حريتى من حقى ، وليست منحة تقدمها لى . ويدرك إبراهيم قسوة الحقيقة فيرتمى بين ذراعيه ويبكيان .

لماذا ذهب على ، وأين ذهب؟

لماذا عاد على ، وكيف تحول من البطل المنتظر إلى وعد ضائع ؟

هنا يبـدأ دور العـودة إلى الماضى فى الفـيلم من خـلال لقطات سريعة من وجهة نظر موضوعية - وجهة نظر المخرج - حيث نرى على يعمل فى السد العالى ويحلم بمصر الجديدة ، ويشارك فى بنائها . ولكنه عندما يعود إلى القاهرة ، يتزوج ابنة أحد المقاولين ، ويقع فى تناقض كبير بين سلوكه وفكره . وعندما تسقط «العمارة» التى ساهم فى تشييدها يكون هو «كبش الفداء» الوحيد ، ويدخل السجن ، ويطلق زوجته . لقد أراد أن يغير العالم ، ولكنه لم يغير نفسه .

ان على البطل التراجيدى الناصرى فى تاريخنا المعاصر . البطل الذي تطلع إلى السماء ، ففقد الأرض من تحت أقدامه . الذى هدم ما

كان يجب أن يهدم ولكنه لم يستطع أن يبنى ما كان يجب أن يبنى ووقف يبكى على أطلال مصر .

وكل ما نراه فى الحاضر والماضى واقع ، ولكن بين الواقع والخيال نرى طلبة يغتصب فاطمة فى لقطات قليلة عابرة حتى ندرك فى النهاية أن الخيال هو واقع أيضا . بل والكابوس بدوره عندما يقتل الأخ أخاه ، والأم ابنها والزوجة زوجها . وهذه المذبحة «الشكسبيرية» فى نهاية «عودة الابن الضال» من أهم المشاهد السينمائية فى السينما العربية . فبقدر ما تعبر عن ما انتهى اليه «سحر البورجوازية العربية» فى لبنان مثلا ، قدر ما تعبر عن الخوف من سريان هذا السحر فى بدن الأمة العربية . انه الضوء الأحمر يثيره يوسف شاهين لمائة مليون عربى.

وينطلق خيال يوسف شاهين فى أنحاء الفيلم انطلاقا تاما ، ويصل إلى مستوى فى التعبير السينمائى الموسيقى لم يتحقق فى أى فيلم عربى من قبل. ويثبت للمقارنة مع أعظم الأفلام الموسيقية فى تاريخ السينما مثل «قصة الحى الغربى» وغيره .

ويبرز هنا دور صلاح جاهين الذى اشترك فى السيناريو وكتب الأغانى ، أو بالأحرى اشترك فى «الرؤية السينمائية» كما يكتب فى العناوين بحق، وكذلك دور المصور العظيم عبد العزيز فهمى ، والمونتيرة البارعة رشيدة عبد السلام المشاركين فى الرؤية بدورهم.

ففى أغنية «المدرسة» يغنى شاهين للطبيعة والشباب والحب والأمل داخل المدرسة ، وعلى طريق أخضر طويل . وفى «أغنية» (الساعة) نشاهد على يخرج من السجن ، ويسير فى شوارع القاهرة يعبر عن صراع مصر مع الزمن ، ومع العصر الحديث والساعات التى تمر بسرعة ، وفى أغنية «الشارع لنا» يحلق العصفور الذى انطلق فى فيلمه السابق فى شوارع مصر كلها ، ويأتى المهرج ـ المنادى فى ملابس الكاوبوى يطلق النار فى الهواء عبثا.

وأخيرا هناك أغنية «ساعات» التى تكثف معنى الفيلم كله ، والتى تبدأ فى الليل تفيدة تودع ملاعب الصبا ، ثم تخرج إلى النهار مع إبراهيم ، وتعود ثانية فى النهاية إلى الليل ، ثم تعود مرة أخرى فى نهاية الفيلم على مشهد المذبحة الكابوسية لتكرر:

آدى اللى كان ..

وآدى المصير نودع الماضى .. وحلمه الكبير ..

نودع الأحزان

وفى آخر لقطات الفيلم ، والجد الجريح يودع إبراهيم وتفيدة فى طريقها إلى الجامعة ، نرى المهرج وهو يدور ويلف مع ابنه الصغير فى مطلع الفجر .. وهكذا يبدأ الفيلم كما ينتهى بالمهرج الضاحك الباكى.

ولا يتورع خيال يوسف شاهين فى فيلمه الجديد عن استخدام الحركة السريعة واللون البنى الواحد ليعبر بشكل كاريكاتورى ساخر عن الانفتاح كما يفهمه طلبة. فكما أن حرب الاستنزاف بالنسبة اليه فرصة للحصول على توريدات هائلة للجيش ، كذلك فإن «الانفتاح» هو فرصة للتخلص من العمال ، واستيراد آلات جديدة توفر الكثيرين منهم.

ويجمع يوسف شاهين فى «**عودة الابن الضال**» بين عدد من العمالقة المفضلين لديه فى أغلب أفلامه مثل محمود المليجى فى دور الجد ، وهدى سلطان فى دور الجدة وشكرى سرحان فى دور طلبة ، وبين عدد من الوجوه الراسخة مثل سهير المرشدى فى دور فاطمة ، ورجاء حسين فى دور زوجة حسونة وعلى الشريف فى دور المهرج.

ويقدم مجموعة من الوجوه الجديدة التى أضفت على الفيلم حيوية كبيرة مثل أحمد محرز فى دور على وهشام سليم فى دور إبراهيم وماجدة الرومى فى دور تفيدة .. ولأول مرة أيضا يقدم يوسف شاهين فى فيلم مصرى الممثل الجزائرى سيد على كويريت فى دور حسونة . وقد نجح مخرجنا العالمى المبدع فى إدارة كل هؤلاء على نحو يبرز مواهبهم .

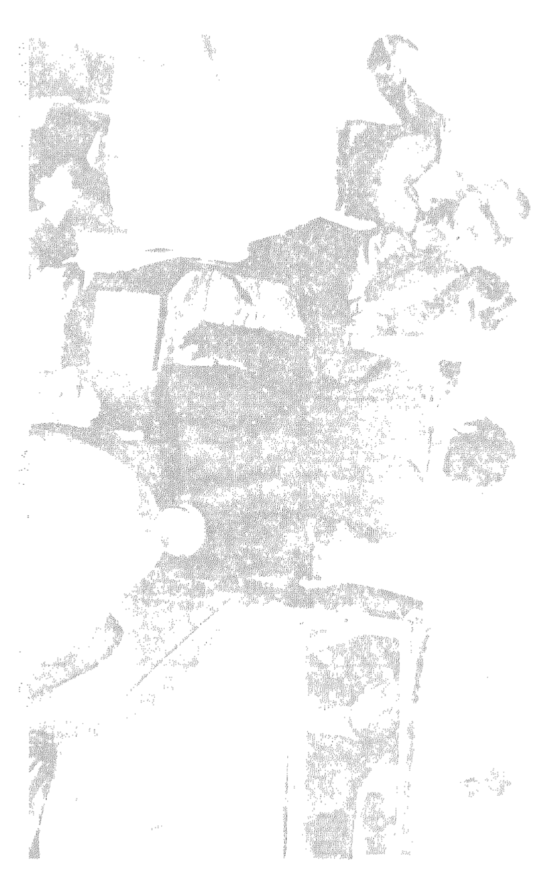
إن «**عودة الابن الضال**» تجربة مدهشة لشاب فى الخمسين من عمره .

الجمهورية
٥/١٠/١٩٧٦م
١٤/١٠/١٩٧٦م

اسكندريه ليه ؟

يعتبر فيلم «اسكندرية ليه» أحدث أفلام فنان السينما المصرى الكبير يوسف شاهين ، والذى عرض فى افتتاح مهرجان قرطاج السينمائى فى تونس ١٩٧٨ ، وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان برلين السينمائى الدولى ١٩٧٩م ، ذروة جديدة فى مسيرة يوسف شاهين الطويلة، فيه تجاوز شاهين نفسه ، وتجاوز السينما العربية واقتحم آفاقا جديدة تضعه على خريطة السينما العالمية ، بل وفى مكان بارز من هذه الخريطة . لقد انتزع يوسف شاهين حريته كاملة ، وعبر عن نفسه كما لم يعبر مخرج عربى آخر .

لقد حاول يوسف شاهين دائما عبر ٢٥ فيلما أخرجها فى ٢٥ عاما أن يعبر عن نفسه من خلال هذا الفن المعاصر بقوانين السوق التجارية من ناحية ، وقوانين الرقابة من ناحية أخرى . فنجح أحيانا وفشل فى



مشهد من فيلم (اسكندرية .. ليه)



مشهد من فيلم (اسكندريه .. ليه)

أغلب الأحيان مثله في ذلك مثل عشرات الفنانين العاملين في السينما في مصر ، وفي العالم كله وهم قلة نادرة وسط كثرة طاغية من المخرجين الحرفيين الذين يخرجون الأفلام بقوانين السوق بل وقوانين الرقابة.

وعندما نقول حاول أن يعبر عن نفسه لا نقصد التعبير عن عالمه الداخلي فقط. بل وعن علاقته بالعالم والحياة والمجتمع من حوله أيضا . وكما لاينفصل الشكل عن المضمون لا ينفصل التعبير الذاتي عن التعبير الاجتماعي. فالفنان شاء أم أبى جزء من المجتمع الذى يعيش فيه يتأثر به ، ويؤثر عليه . والمشكلة هي أن ينجح الفنان في صنع التوازن بين ذاته ومجتمعه وبالتالي بين الشكل والمضمون في فيلمه حتى يصبح الشكل هو المضمون ذاته.

وعبر مسيرته الطويلة لم ينجح شاهين في تحقيق هذا التوازن بمقدار نجاحه في فيلمه السادس والعشرين و (**جميلة بوحريد**) و (**الناصر صلاح الدين**) و (**الأرض**) . كان العالم الداخلي يتوارى خلف الموضوع ، وفي أفلام مثل (**باب الحديد**) و (**الاختيار**) كان العالم الداخلي يبرز على حساب الموضوع أما في (**اسكندريه .. ليه ؟**) فيتلاحم العالم الداخلي مع العالم الموضوعي في وحدة جدلية ناضجة.

وبعد (الأرض) الذى أخرجه شاهين عام ١٩٧٠م، وكنتيجة مباشرة لهزيمة يونيو التي أيقظت فيه الكثير بقدر ما أطاحت بالكثير

أيضا كما حدث لنا جميعا بدأ مخرجنا الفنان يعى دوره أعمق فأعمق ، وأدرك أن عليه أن يبحث فى كل شىء من جديد فكانت ثلاثية (الاختيار) و (العصفور) و (عودة الابن الضال) أو النكسة بكامل أبعادها من هزيمة يونيو إلى الحرب اللبنانية.

كانت ثلاثية النكسة بحثا فيما حدث ، وكيف حدث ، أكثر منها بحثا فيما حدث، ولماذا حدث. وكانت هذه الثلاثية من ناحية أخرى بحثا فى كيفية التعبير عن هذا الذى حدث ، وهو البحث الذى يلخصه قول شاهين (لم أعد أستطيع أن أروى المزيد من الحواديت والحكايات). وفى هذا الصدد لا يمكن إغفال تأثير التطورات والتغيرات الكثيرة التى شهدتها السينما فى مطلع السبعينات فى أنحاء كثيرة من العالم ، وتأثيرها على مخرجنا ، وخاصة تأثير فنان السينما البرازيلى جلوبير روشا الذى شاهد يوسف شاهين تحفته انطونيو داس مورتيس فى روما أثناء مونتاج (الاختيار) واعداده للعرض فى مهرجان قرطاج الثالث عام ١٩٧٠م .

كان يوسف شاهين منذ (الاختيار) يبحث عن شكل جديد للتعبير، وكان هذا البحث واضحا فى ثلاثية النكسة . كان يريد أن يتجاوز الواقعية بعد أن وصلت إلى ذروة نضجها - على الأقل بالنسبة إليه - فى فيلم (الأرض) ولم يكن يدفعه تحدى النكسة فقط ، وإنما تحدى السينما التجارية ، وتحدى نقاد الواقعية فى مصر ، ونقاد العالم الثالث فى الغرب ، وخاصة فى فرنسا . ولذلك صرخ شاهين فى

مناقشة (الاختيار) فى قرطاج الثالث : اخرجوا من رأسى جميعا ، سوف أعبر عما أريد بالطريقة التى أريد.

أقول إن ثلاثية النكسة كانت بحثا فيما حدث ، وكيف حدث أكثر منها بحثا فيما حدث ، ولماذا حدث . وانها كانت أيضا بحثا عن شكل جديد للتعبير يتجاوز الواقعية . وفى (اسكندرية .. إيه) بدأ البحث عن لماذا حدث ما حدث وانتهى البحث عن الشكل الجديد للتعبير : وصل اليه الفنان أخيرا ، وبعد معاناة هائلة . . تعانق العالمان الداخلى والخارجى ، وتعانق الشكل والمضمون . وكان ذلك بفضل الإنتاج المشترك مع الجزائر الذى ساعده على انتزاع حريته كاملة من قوانين السوق وقوانين الرقابة ورأينا نتاج مخرج جديد فى الخمسين من عمره .

فى حديث مع يوسف شاهين جرى بعد مشاهدة (عودة الابن الضال) - سألته عن فيلمه التالى (اسكندرية .. ليه) فقال : (فى هذا الفيلم أريد أن أتحدث عن حقيقة نفسى ، وحقيقة زمنى) . ولا نقول إن يوسف شاهين قد وصل إلى الحقيقة فليست هناك حقيقة على هذا النحو المجرد ، ولكن المؤكد أنه تحدث عن حقيقة نفسه وحقيقة زمنه . فقد يبدو (اسكندرية .. ليه) فيلم سيرة ذاتية ، وهو كذلك بالفعل ولكنه ليس فقط سيرة ذاتية ، أو ليس سيرة ذاتية بقدر ما تبدو أفلام فيلليني أيضا .

لقد تساءل يوسف شاهين ولكن لماذا حدث ما حدث؟؟ وماهى حدود مسئوليته عن هذا الذى حدث؟ انه مخرج من نفس هذا الجيل الذى صنع الثورة . وصنع النكسة ، فمن هو هذا الجيل؟ ولماذا فعل ما فعل؟ وكان لابد من العودة إلى الماضى إلى الاسكندرية حيث ولد ونشأ . لماذا الاسكندرية؟ انه تساؤل تاريخى وميتافيزيقى فى آن واحد.

يقول البطل الشاب لماذا ولدت فيك يا اسكندرية؟ أو لماذا أنا من هذا الجيل؟ ، والسؤال بلا اجابة ، بلا علامة استفهام . انه كل الفيلم.

الاسكندرية ١٩٤٢م . العناوين تطبع على لقطات حية للشاطىء والبحر والكورنيش وأخرى من الأرشيف للحرب العالمية الثانية وأفلام هوليود (استروليامز) وهتلر يقول انه سوف يصل إلى الاسكندرية . فى هذه الفترة نضج جيل ١٩٥٢م ويدأ يواجه الحياة . وفى هذه الفترة نضج يوسف شاهين ويدأ يواجه الحياة. من أنا ومن هو جيلى؟ وهناك عدة خطوط درامية متوازية تطرح هذا السؤال وتجيب عليه . انه جيل الطبقة الوسطى المصرية الطموح الذى استطاع أن ينتزع مكانه فى أوساط الطبقات الحاكمة بدخول كلية فيكتوريا من ناحية ، ودخول الكلية الحربية من ناحية أخرى ، ولم تكن كلية فيكتوريا ليوسف شاهين، ولم تكن الكلية الحربية لجمال عبد الناصر ولا أنور السادات . كان المكان (الطبيعى) لثلاثتهم مكان آخر تماما .

يقول محمد عودة فى كتابه (ميلاد ثورة) كانت بريطانيا تريد جيشا محليا يلحق بالقوات البريطانية ، ويوفر جهدا وأرواحا بريطانية

وأصبح ممكنا أن يلتحق (العنصر الوطنى)، (القوسين فى كتاب عودة) من أبناء الطبقات المتوسطة والصغيرة وفى أفواج كبيرة بالكلية الحربية، وأن يصبحوا ضباطا فى جيش مصر ، ومادام الأمر قد يعنى الحرب والموت فلا ضرر أن يتحملها هؤلاء، وكان الطلبة الجدد من أبناء الطبقات الصغيرة التى عاشت وعانت مشكلة مصر ، التى اشتركت دائما فى ثورات مصر ، ولهذا كان لابد حين يتعلمون العسكرية ويصبحون ضباطا أن يدب القلق الوطنى فى صفوف هذا الجيش وأن يشعر بمشاكل شعبه وأن ينتهى إلى تصحيح مكانه من حياة الشعب وثورته) .

أما كيف دخل يوسف شاهين كلية فيكتوريا ، فهذا هو موضوع الخط الدرامى الرئيسى فى فيلم (اسكندرية ليه) . لقد أراد والده المحامى أن يهيىء لابنه أفضل السبل لكى يضمن مستقبله كما هو الحال بالنسبة لأغلب أبناء الطبقة الوسطى، فدفع به إلى كلية فيكتوريا ، كلية أولاد الذوات ، ليتعلم كأحسن ما يكون التعليم فى ذلك الحين حتى ولو كان على حساب حياته اليومية ، حتى ولو استدان المصروفات ، وباع آخر ما يملك . وإلى جانب التعليم الممتاز والمستقبل المضمون ، هناك أيضا الاسكندرية المدينة الكوزموبوليتان التى يعيش فيها كل الناس من كل الأجناس والأديان ويتكلمون كل اللغات . غير أن طالب فيكتوريا الفقير الذى لا يستطيع الذهاب إلى حفلات زملائه لأنه

لا يملك الملابس المناسبة كان يحلم بالسينما . وكان الحلم بالسينما هو الحلم بأمريكا ، وكان الحلم بأمريكا هو حلم الجيل كله .

ان المشهد الأول من الفيلم يدور داخل سينما مترو بالاسكندرية حيث تعرض الجريدة الأمريكية أخبار الحرب. وبعدها أفلام جين كيلى الهوليودية الباذخة . وفى القاعدة هناك ضباط الحلفاء السكارى، وطلبة فيكتوريا يدخنون ويحلمون ، ثم هناك الضباط المصريون . وبعد العرض فى الطريق يقول الضابط لزميله (**الأمريكان داهية .. وأسياد العالم إلى الأبد**) .

وبينما كان الطالب الفقير يحلم بالسينما ، كان الضباط الشباب يحلمون بالنازى لكى يحرروا مصر من الاستعمار البريطانى ، ويرون فى اغتيال تشرشل اذا جاء لزيارة القوات البريطانية فى العلمين خدمة كبيرة للنازى تمكنهم من الانتصار على الحلفاء . والتناقض هنا ليس فى تصور أن من شأن انتصار النازى تحرير مصر، أو فى تصور أن اغتيال تشرشل يمكن النازى من الانتصار ، وإنما أيضا فى التطلع إلى النازى وإلى أمريكا فى نفس الوقت . ولكن هذه هى الحقيقة التاريخية فى تكوين هذا الجيل.

يذكر لوكازهير زوير فى كتاب (**المانيا الهتلرية والشرق العربى**) الذى ترجمه الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى أن طياراً مصرياً اسمه محمد رضوان استطاع أن يصل إلى مقر قيادة روميل يوم

٧ يوليو عام ١٩٤٢م بعد أن فشل طيار آخر فى الوصول اليها يوم ٦ يوليو.

ويقول المؤرخ «وتشير بعض تصريحات رضوان التى سجلها مسئولون ألمان، وأيدها فيما بعد (ضباط أحرار) مصريون إلى أن الطيارين كانوا مبعوثين من الضباط».

وفى الاسكندرية سنة ١٩٤٢م هناك أيضا الطبقات الحاكمة (الأرستقراطية الملكية ، والطبقة الوسطى الكبيرة) المتعاونة مع سلطات الاحتلال ، وطبقة أغنياء الحرب الصاعدة ، وهناك الأميرة التى يلجأ اليها بطلنا مراد لتمويل حفل مسرحى يعبر فيه عن قدراته الفنية. وهناك عادل بك الذى يكلف أفاقى الحرب (مرسى) بإحضار ضابط نيوزلندى ليقتله ، وينام مطمئنا إلى أنه أصبح من (الوطنيين) ولكنه بدلا من أن يقتله يحبه . وهناك زوج أخت عادل بك (شاكر باشا) غنى الحرب ومقاول الأنفار الذى يشترى كل شىء بأمواله ، ويتحصن من غضب العمال خلف زجاج سيارته المضاد للرصاص.

وكما ندخل إلى هذه الأوساط من خلال محسن ابن شاكر باشا ، وزميل مراد فى كلية فيكتوريا ، ندخل إلى أوساط أخرى فى المقابل من خلال زميلهما الثالث دافيد . أوساط المناضلين ضد هذه الطبقات الحاكمة حيث نرى المحامى الشاب الشيوعى إبراهيم الذى يناضل مع عمال الميناء من أجل حقوقهم المسلوبة ضد مستغليهم من أمثال شاكر

باشا وسادته الانجليز الاستعماريين ، ولا ينتظر من النازى غير استعمار مصر بصورة أخرى ، والذى يحب سارة شقيقة دافيد ، ويمارس معها الجنس .

والأصدقاء الثلاثة مراد المسيحى ومحسن المسلم ودافيد اليهودى يعبرون عن التعايش بين كل الأديان والملل فى الاسكندرية ١٩٤٢م ، وهو نتاج مصرى حضارى قديم ولا أقول يرمزون إلى هذا التعايش ، فليس ثمة رمزية فى هذا الفيلم . بل ان الاسكندرية ١٩٤٢م تبدو عند يوسف شاهين وكأنها عائلة واحدة أو تلك نظرة مخرجنا إلى شخصيات أفلامه منذ (الاختيار) .. فوالد محسن كان زميلا لوالد مراد فى المدرسة ، والضابط الوطنى عندما يقبض على إبراهيم الشيوعى يلجأ إلى والد مراد للدفاع عنه فى المحكمة ، وهكذا يعرض الفيلم الجانب الآخر من الضباط الأحرار : الاتصال بالشيوعيين وبالأخوان المسلمين أيضا .

والعلاقة بين اليهود وبين الجماعات الشيوعية فى الاسكندرية فى الأربعينات هى حقيقة تاريخية أخرى . ولعل هذا ما جعل يوسف شاهين يطلق على والد دافيد وسارة اسم كورييل اشارة إلى هنرى كورييل أحد مؤسسى الحركة الشيوعية فى مصر والذى اغتيل فى باريس عام ١٩٧٨ ، ومن خلال كورييل اسكندرية ليه يعبر يوسف شاهين عن وجهة نظره فى القضية الفلسطينية .

يقول كوريبل فى الفيلم ان ما يحدث فى فلسطين انما هو مؤامرة امريكية لإنشاء دولة عسكرية تحمى البترول الذى ظهر فى الشرق الأوسط ، ولكنه على الرغم من هذا الوعى بحقيقة ما يحدث ينتهى به المطاف إلى حيفا بعد أن يذهب إلى جنوب أفريقيا خوفا من احتمال وصول النازى إلى الاسكندرية . وهناك يهتف الشيخ العجوز وسط الحرب والدمار ليست هذه الأرض التى وعدنا بها . وبينما يذهب دافيد إلى أمريكا للتدريب على السلاح قبل أن يلحق بوالده فى اسرائيل ، تبقى سارة فى الاسكندرية ، لقد ذهبت مع والدها إلى جنوب أفريقيا وهى حامل من إبراهيم ولكنها لم تعد إلى اسرائيل ، وانما عادت إلى وطنها ومعها ابنها فى انتظار خروج والده من السجن.

وهكذا يبدو دور اسرائيل بالنسبة إلى اليهود فى الفيلم ، لقد فرقت اسرائيل الأسرة اليهودية أو كما تقول (**سرقوا عقل أبى وقلب أخى**) وهذا هو الدور الذى قامت به اسرائيل بالنسبة إلى كل يهود العالم ، وليس فقط يهود مصر، ووجهة نظر مخرجنا واضحة تماما فى ادانة اسرائيل بقدر ما هى واضحة تماما فى تمجيد التعايش بين الأديان .

وتمجيد التعايش السلمى بين الأديان فى الفيلم ، وفى الواقع ، لا يعنى تمجيد اتفاقيتى كامب دافيد كما رأى بعض المسئولين فى الجزائر، وبناء على ذلك حذفوا اسم هيئة الاذاعة والتليفزيون الجزائرية التى اشتركت فى الانتاج من عناوين الفيلم ، فالتعايش ليس فقط هدف

اتفاقيتى كامب دافيد ، وانما أيضا هدف منظمة التحرير الفلسطينية، وإن اختلفت الأسس والوسائل ، والخاسر الوحيد من دعوة التعايش على أية حال تلك المؤسسة العسكرية الفاشية المسماة اسرائيل ، ولهذا ترفض التعايش.

وكما نقول يمتزج العام والخاص فى فيلم (اسكندرية . .ليه) فى وحدة جدلية ناضجة . ففى الوقت الذى نرى فيه كل هذا الذى يحدث فى واقع مراد ، نرى أيضا حياته الداخلية الخاصة : رفضه ممارسة الجنس الجماعى فى سيارة مع عاهرة يلتقطها زملاؤه من طريق الكورنيش ، تذكره المسيح وهو يرى جثة جندى تخرج من البحر عندما ذهب ذات مرة ليسبح ، اصراره على اثبات قدرته على التمثيل فى فصل الدراسة ، وفى حفل آخر العام ، ثم فى حفل عام مفتوح للجمهور ، ثم اصراره على الذهاب إلى أمريكا لدراسة التمثيل رغم فشله فى اقناع الجمهور فى الحفل العام ، ورغم عمله كموظف فى بنك بعد أن انتهى من دراسته .

ولعل أكثر مشاهد الفيلم خصوصية وأكثرها تأثيرا مشهد المخرج الشاب والجمهور يصفر له في المسرح بعد أن بذل أقصى جهده فى العرض . هنا يعبر يوسف شاهين عن ذلك الوحش ذى الألف ذراع كما وصفه شابلن من واقع خبرته العميقة معه، هنا لابد أن يتذكر المرء عندما بصق أحد أفراد الجمهور فى وجه مخرجنا بعد العرض الأول لفيلم (باب الحديد) . وتتدفق الذكريات بعد هذا المشهد ، يضع الفنان

نفسه عاريا أمام العالم ، تأتى من الطفولة صورته وهو يشعل الشموع فى عيد الميلاد فتسقط الشمعة ويحترق تمثال المسيح ، وتصرخ الجدة العجوز (أنت اللى حرقت المسيح) وتأتى من الطفولة واقعة موت شقيقه الأكبر . وصوت جدته تصرخ (ماكانش الصغير هو اللى راح) .

وأمام قبر أخيه الحقيقى يقف يوسف شاهين الشاب (مراد) ثم يقدم يوسف شاهين الفنان بقايا فيلم من أفلام الهواة صور فيه نفسه وهو طالب فى كلية فيكتوريا .

ويظهر يوسف شاهين مرتين فى هذا الفيلم ، الأولى فى هذا الفيلم القديم والثانية فى نهاية الفيلم فى دور الخواجه ديات الذى يقرض الناس بالربا ، وهى صورة ساخرة يعبر فيها عن وضعه الحالى كمنتج يضع كل ما يملك فى أفلامه ويدبر المال من هنا وهناك، ولا يعرف ماذا سيحدث له غدا. ويظهر فى الفيلم أيضا المخرج والناقد سمير نصرى فى لقطة عابرة هى تحية من الفنان الكبير إلى صديقه ومساعده الأثير . بل الواقع أن اختيار يوسف شاهين للممثلين فى هذا الفيلم هو نوع من التعبير عن حبه لهم ، وخاصة يوسف وهبى وزينب صدقى وعقيلة راتب وعبد الوارث عسر وليلى فوزى ومحمود المليجى ويحيى شاهين وفريد شوقى.

والتسامح هو جوهر فيلم (اسكندرية . . ليه) ابتداء من اللقطات الأولى حيث نرى النساء وهن يصرخن فى النوافذ عطفا على

جندى انجليزى يضربه مرسى بالحذاء فى وجهه فى الشارع ، إلى الجندى القتيل الذى يذكر مراد بالمسيح ، إلى اليهودى العجوز المهاجر إلى جنوب أفريقيا وهو يودع الاسكندرية (يا أرض شبابى وذكرياتى .. وياتراب آبائى وأجدادى) . يحوط شاهين كل شخصياته بحنان بالغ ، ولا يدين حتى من يستحق الادانة وانما يعرضه فى ظروفه ويقدرها ويأسى لمصير الانسان التعس.

ينقل شاهين هذا الشعور الكبير إلى جمهوره ، اننا نرى كل ما يستدعى كراهية الجمهور الغليظ فى المسرح ، ولكننا لا نكرهه لأنه لا يكرهه ، انه يوجه مشاعر الجمهور لكى يتعاطف مع مراد الصبى ومراد الشاب ، وليس لكى يكره معذبيه.

وينتهى الفيلم (اسكندرية .. ليه) ببطلنا الشاب مراد وقد حقق حلمه الذى رأيناه منذ أول لقطة فى الفيلم : حلم الذهاب إلى أمريكا ودراسة السينما ولكن هل أمريكا هى الحلم حقا؟ انه يصل إلى ميناء نيويورك بعد أن حصل على المنحة ، وجمع ثمن التذكرة هو وأسرته بشق الأنفس . وهاهو تمثال الحرية أمامه أخيرا . ولكن بدلا من أن يهتف بطلنا من الفرحة ويرقص ويدور حول نفسه كما فعل بطل اليا كازان فى (أمريكا .. أمريكا ..) وهو سيرة كازان الذاتية أيضا ، نراه ينتبه إلى أصوات اليهود وهم يصلون فى السفينة تعلو وتعلو ، ويتطلع الفتى الحائر إلى تمثال الحرية ، وتتغير اللقطة الحية إلى لقطة بالرسوم

المتحركة ونرى التمثال يغمز بعينه ساخراً، إن أمريكا ليست له، ان أمريكا ليست الحلم.

وكما يمتزج الخاص والعام ، يمتزج الخيالى والواقعى ، والتسجيلى والروائى فى صياغة لها منطق الشعر ، وروح الشعر معا، صحيح أن مخرجنا لم يوفق من الناحية الفنية البحتة فى الربط بين التسجيلى والروائى فى عدة مشاهد من الفيلم ، ولم يوفق أيضا فى الربط بين الخيالى والواقعى فى مشهد حفل المدرسة بين ما يحدث على المسرح وفى أرض الواقع بالصحراء . ولكن هاتين الملاحظتين وغيرهما من الملاحظات التفصيلية لا تغير من حقيقة أننا أمام عمل فنى كبير تعاون على انجازه مع فنان السينما الكبير الكاتبان محسن زايد وحسن عبد ربه والمصور محسن نصر ومهندس الديكور نهاد بهجت والمونتيرة رشيدة عبد السلام ومؤلف الموسيقى فؤاد الظاهرى ، والممثلات محسنة توفيق وليلى حمادة ونجلاء فتحى والممثلون عزت العلايلى وأحمد محرز وأحمد زكى، إلى جانب عدد من الوجوه الجديدة يبرز بينهم محسن محيى الدين الذى قام بدور مراد ، والذى يعتبر أهم اكتشاف فى التمثيل فى السينما المصرية منذ سنوات طويلة .. انه ممثل موهوب ، وفنان قدير ، كأن لابد أن يوجد فنان قدير مثل يوسف شاهين لكى يكشف عن موهبته وقدرته.

ان (اسكندرية .. ليه) فيلم يجب أن نتوقف عنده طويلا.

الموقف العربى

مارس ١٩٧٩م

حدوتة مصرية

كل عمل فنى فى العالم، وفى تاريخ كل الفنون هو تعبير عن ذات الفنان الذى يصنعه، يستوى فى هذا الفنان الذى يعبر عن قضايا المجتمع اليومية، مع الفنان اللذى يعبر عن أكثر الأفكار التجريدية. بل ان الفن يكون أصيلا بقدر ما يكون ذاتيا. وفنان السينما المصرى يوسف شاهين مثله مثل كل الفنانين الكبار كان دائما عبر ٢٥ فيلما صنعها فى ٢٥ عاما يعبر عن ذاته، لكنه رأى منذ فيلمه السابق «اسكندرية.. ليه» أن يعبر عن ذاته بشكل مباشر، فيروى سيرته الذاتية باللغة السينمائية.

«حدوتة مصرية» هو الجزء الثانى من سيرة يوسف شاهين. ففى الفيلم الأول كان الشاب الصغير يحلم بأن يكون مخرجا، وفى الفيلم الثانى نراه وقد تحقق الحلم.. ولكن فيلم «حدوتة مصرية» مثل



مشهد من فيلم (حدوتة مصرية)



مشهد من فيلم (حدوتة مصرية)

«اسكندرية .. ليه» ليس مجرد سيرة ذاتية بمعنى فنان يتحدث عن نفسه.

فكما أن السيرة الذاتية للدكتور طه حسين مثلا فى «الأيام» هى أيضا سيرة مجتمعه فى الزمن الذى عاش فيه، سيرة يوسف شاهين هى رؤية لتاريخ مصر الذى عاشه منذ بداية الأربعينات حتى منتصف الستينات، ولعله يستكمل الثلاثية حتى الزمن الحاضر.

ومجرد إقدام يوسف شاهين على كتابة سيرته باللغة التى يعرفها أكثر من غيرها حدث هام فى السينما المصرية، فهى أول سيرة ذاتية فى تاريخ هذه السينما التى اعتادت بحكم تقاليد السينما التجارية أن تطمس ذاتية الفنان.

فى «حدوتة مصرية» يذهب مخرجنا أبعد مما ذهب فى «اسكندرية .. ليه» فالفيلم الجديد هو أيضا فيلم اعترافات تقال للمرة الأولى على شاشة ناطقة بالعربية. اننا نعرف أدب الاعترافات، وهاهو يوسف شاهين يصنع أيضا ما يمكن أن نطلق عليه سينما الاعترافات.

والاعتراف فى صورته البسيطة قول ما لا يقال عادة بحكم التقاليد، وفى «حدوتة مصرية» يقول يوسف شاهين الكثير مما لا يقال عن نفسه وعن عائلته فى محاولة صادقة للتعبير عن المجتمع المصرى بعد ثورة يوليو.

ان المفتاح الرئيسى لتلقى هذا الفيلم يكمن فى عبارة بسيطة يقولها بطله فى أحد المشاهد عن دورة الجهل التى جعلت الأم تتزوج من رجل يكبرها، ورغم المعاناة نجدها تدفع ابنتها إلى زواج مماثل. وتلك هى «الحدوتة المصرية».

يوسف شاهين مشغول بتغيير المجتمع، واذلك يتحدث عن المجتمع الذى لم يتغير. وهو فى تعبيره عن هذا المعنى يعبر بأسلوبه الخاص الذى قد يبدو غريبا بالنسبة لبعض المشاهدين، والذى لا يخلو من الأخطاء والعيوب بالتأكيد.

لكنه أسلوب مصرى بقدر ما هو ذاتى، وليس هناك تناقض بين المصرية والذاتية كما يتصور البعض، لأن المصرية أو بالأحري التعبير عن الثقافة الوطنية هى مسألة مضمون وليست مسألة شكل.

الجمهورية

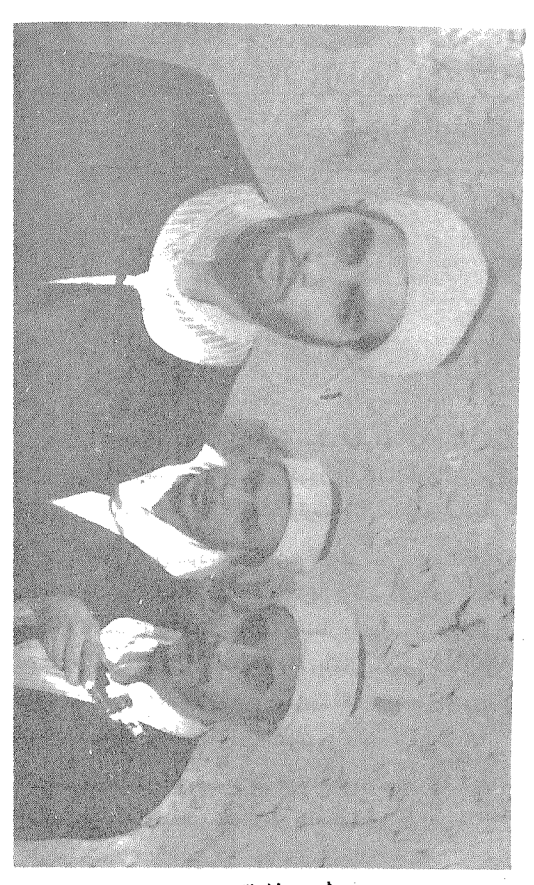
١٩٨٢/١١/٣٠م

الـوداع يا بونابرت

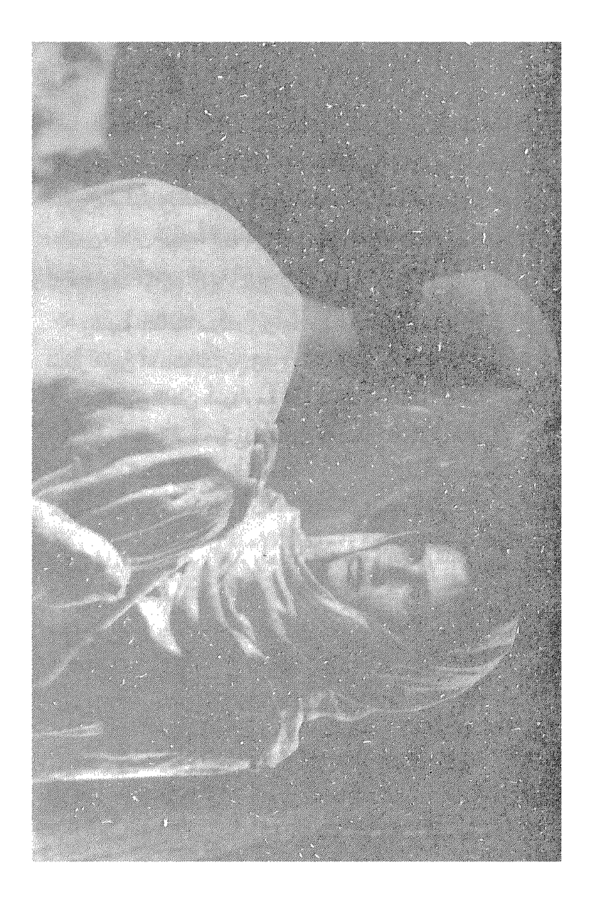
إزاء أى عمل فنى يعود إلى التاريخ، مثل فيلم الوداع يا بونابرت. أحدث أفلام فنان السينما المصرى الكبير يوسف شاهين فإن من الضرورى قبل الحديث عن الفيلم تحديد وتوضيح ثلاثة مبادئ أساسية:

المبدأ الأول: أن العودة إلى التاريخ لا تعنى تقيم أحداث التاريخ كحقائق موضوعية مجردة، فأحداث التاريخ لا تتجرد أبدا من وجهة النظر، أى التفسير الذى يخضعها لوجهة نظر راويها، حتى فى كتب المؤرخين وليس فقط فى الأعمال الفنية. وبالتالى فوجهة النظر فى أحداث التاريخ أيا كانت لا تعتبر تشويها للتاريخ بمعنى التزوير والتحريف، وإنما هى التاريخ كما يراه الفنان.

والمبدأ الثانى: أن العودة إلى التاريخ فى الأعمال الفنية وأيا كان مستوى هذه الأعمال يستحيل أن ينفصل فعليا عن زمن إنتاج



. مشهد من فيلم (الوداع يا بونابرت)



مشهد من فيلم (الوداع يا بونابرت)

العمل الفني، فلابد أن تكون للفنان وجهة نظر ما في الزمن الحاضر الذي يعيش فيه، ولابد أن تبدو وجهة النظر هذه من خلال تفسيره للتاريخ، أو التاريخ كما يعرضه في عمله الفني. ومن البديهي أن فيلم «دانتون» لفنان السينما البولندي الكبير أندريه فايدا هو فيلم عن حركة التضامن وليس عن الثورة الفرنسية.

والمبدأ الثالث: والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمبدأين الأولين أن المقارنة بين أحداث التاريخ وبين العمل الفني لا تستهدف إثبات إلى أي مدى كان الفنان «أمينا» مع هذه الأحداث، فالأمانة هنا بالمعنى الأخلاقي للكلمة لا وجود لها أصلا، وإنما الهدف الوحيد هو معرفة وجهة نظر الفنان في الزمن الحاضر من خلال ما يعرضه وما يستبعده من أحداث التاريخ.

وقبل المقارنة بين الفيلم وأحداث التاريخ، لابد من التأكيد على أننا لن نستخدم تعبير الحملة الفرنسية الشائع والمثبت في كتب التاريخ العربية والفرنسية لأننا نعتقد أنه مثل تعبير «الهنود الحمر» في وصف السكان الأصليين للأراضي التي وصل إليها كولومبوس، ومثل تعبير «الشرق الأوسط» في وصف قضية فلسطين.

إنها كلها تعبيرات وضعها طرف واحد في صراع بين طرفين وفرضها فرضا لمصلحته وحده. فأن يصل رجل أسباني إلى أراض جديدة في الكرة الأرضية ويتصور خطأ أنه وصل إلى الهند فيطلق

على سكانها الهنود ليس معنى هذا أن هؤلاء الناس هنود، وأن يتم تميزهم عن الهنود بعد اكتشاف الخطأ بأن يقال لهم «الهنود الحمر» ليس معنى هذا أنهم «هنود حمر». ولكن كان من مصلحة الطرف الأبيض أن ينهى وجود هؤلاء الناس بما فى ذلك اسمهم الأصلى.

تسمى قضية اغتصاب فلسطين وإقامة دولة يهودية على أرض فلسطين «الشرق الأوسط» لمجرد موقع فلسطين فى الشرق الأوسط، بغرض إنهاء القضية بما فى ذلك اسمها ذاته، ليس معنى هذا أنها قضية الشرق الأوسط.

وأن يسمى الاحتلال العسكرى الفرنسى لمصر «الحملة الفرنسية» لمجرد أنه ترك آثارا ثقافية، ليس معنى هذا أنه لم يكن احتلالا عسكريا مثل الاحتلال البريطانى بعد ذلك.. فكل الغزاة فى كل العصور وكل البلاد يتركون آثارا ثقافية وليس فقط الاحتلال الفرنسى لمصر، وكل الغزاة ليسوا فقط من رجال الجيش، وإنما تساعدهم دائما قوات ثقافية مدنية.

تدور أحداث فيلم «**الوداع يا بونابرت**» فى الفترة من بداية غزو فرنسا لمصر بقيادة بونابرت إلى موت الجنرال كافاريللى فى مدينة عكا الفلسطينية أثناء حصار قوات الغزو للمدينة، أى منذ يوم ٢ يوليو عام ١٧٩٨م إلى يوم ٢٧ أبريل عام ١٧٩٩م. وتقع الأحداث فى مدينة الاسكندرية حيث وصلت قوات الغزو عن طريق البحر، ثم فى مدينة القاهرة التى وصلت إليها تلك القوات بعد ذلك، وأخيرا فى مدينة عكا.

يبدأ الفيلم قبل العناوين وبطله الشاب على يلتقى مع صديقة له يونانيـة، وعلى شـاطئ البـحـر يقـال إن أسطولا كبـيـرا يتـقـدم نحـو الاسكندرية ونرى أحد التجار الفرنسيين سعيدا بمقدم أسطول فرنسا، ثم على وقـد قـرر ممارسـة الجنس مـع صـديقـتـه فى ركـن مـهـجـور من الشاطئ. وبعد العناوين نرى مـحـمـد كريم حـاكم الاسكندرية فى حوار صاخب مـع قنصل فرنسا، ونرى أسرة مصـرية مكونة من الأب الخباز (حسن حسين) والأم (مـحـسـنة توفـيق) والأولاد، الشيخ الأزهرى بكر (أحـمـد عـبـدالعزيز) وعلى (مـحـسن مـحـيى الدين) ويحـيى (مـحـمـد عـاطف) وقـد قـرروا الذهاب إلـى القـاهرة مع زوجـة بكر الحـامل ليلى (عبلة كـامل). ونرى على وهو يودع أصـدقـاء له فرنسيين ويونانيين كان يشترك معهم فى إعداد عرض مسرحى باعتباره شاعرا، ويعرف اللغة الفرنسية وعلى علم بالثقافة الفرنسية.

ولا يسـتطيع المشـاهد أن يتـبين على وجـه الدقـة لماذا قـررت هذه الأسرة الرحيل من الإسكندرية إلى القاهرة، ولكن المدرك من الحوار أن الشيخ بكر يرى ضـرورة الاشـتراك فى مـقـاومـة الغـزاة من العـاصـمـة المصـرية حـيث قـيادات الأزهر، وان هذه الأسرة المصـرية تعـتبـر أن الصـراع بين الفـرنسـيين والممـاليك صـراع بين المحـتلين القـدامى والمحتلين الجدد لا دخل للمـصريين فـيـه. وترحل الأسرة فى الطريق الصـحـراوى من الإسكندريـة إلى القـاهرة على عـربة بحـصـان لا تكاد تحـمل مـعـهـا شـيـئـا، وتلتـقـى على الطريق برجل نصـاب من مـدعى

التصوف (توفيق الدقن) يحاول ابتزازها.. ونرى الجنود الفرنسيين فى ناحية أخرى من الطريق إلى القاهرة فى حالة يرثى لها تحت الشمس اللاهبة.

هذا ما نراه من أحداث فى الاسكندرية، وفى الطريق إلى القاهرة. وما استبعده الفيلم من أحداث التاريخ فى هذه المرحلة من الغزو الفرنسى لمصر هو مقاومة الاسكندرية للغزاة بقيادة حاكمها محمد كريم، ومقاومة الفلاحين للغزاة على طول الطريق حتى القاهرة. ففى الاسكندرية، وكما قال بونابرت فى تقريره إلى الإدارة الفرنسية بعد ذلك كان «كل بيت بمثابة قلعة»، وقد قاومت قلعة الفنار بقيادة كريم حتى ساعة متأخرة من الليل. ونشب قتال بالسلاح الأبيض فى الشوارع، ومن الوقائع المعروفة اقتحام قوات الغزو لمسجد احتمى فيه عدد كبير من السكان وذبح كل من فيه.

وعندما هزمت المقاومة فى الاسكندرية قال بونابرت لمحمد كريم «لقد أخذتك والسلاح فى يدك، وكان لى أن أعاملك معاملة الأسير، ولكنك استبسلت فى الدفاع، والشجاعة متلازمة مع الشرف، لذلك أعيد إليك سلاحك، وآمل أن تبدى للجمهورية الفرنسية من الإخلاص ما كنت تبديه لحكومة سيئة»، ومن المعروف أن محمد كريم ظل يقود المقاومة السرية، وأن قوات الاحتلال كشفت أمره. وحكمت عليه بالاعدام فى ٥ سبتمبر عام ١٧٩٨م حيث قطع رأسه فى القاهرة وطيف به فى شوارعها ليكون عبرة لكل مقاوم.

وفى الطريق إلى القاهرة، وكما جاء فى مذكرات الجاويش فرنسوا وغيرها من المراجع أن مقاومة الفلاحين كانت تزداد كل يوم، وأن إحدى القرى رفضت إمداد قوات الاحتلال بالماء والطعام، فقامت هذه القوات بإحراق القرية وذبح كل من فيها، وبلغ عدد القتلى ٩٠٠ رجل وامرأة وطفل.

وقبل وصول القوات الغازية إلى القاهرة فى الفيلم تهاجمها قوات من البدو فى الصحراء، ويقود الجنرال كافاريللى (ميشيل بيكولى) قائد سلاح المهندسين والمشرف على اللجنة العلمية المعركة ضد البدو، ويتمكن منهم بسهولة بحكم التفوق الكمى والكيفى. وكافاريللى هو الشخصية الرئيسية فى الفيلم إلى جانب شخصية على، وقد وصفه الجبرتى مؤرخ هذا العصر بقوله «كفرلى المسمى بأبى خشبة، وهو يمشى بها بدون معين، ويصعد الدرج ويهبط منها أسرع من الصحيح، ويركب الفرس ويرمحه وهو على هذه الحالة، وكان من جملة المشار إليهم فيهم والمدير لأمور القلاع وصفوف الحرب».

وفى القاهرة نرى الشيخ بكر يستعد للمقاومة مع فلتاؤوس (فريد محمود)، بينما يقترب يحيى الصغير من ناهد (داليا يونس) شقيقة فلتاؤوس ويبدى لها الحب، ويثور الشيخ بكر على أولئك الذين ينهمكون فى حلقات الذكر بينما البلاد فى خطر. وعند مداخل القاهرة تنشب المعركة بين القوات الغازية وبين قوات المماليك، وتبدو هذه المعركة فى خلفية الأحداث، ويركز الفيلم فى التعبير عنها على التفاوت فى

القدرات العسكرية لدى الطرفين المتحاربين حيث المدفع والبندقية فى مواجهة السيف والنبوت.

وتذكر أحداث التاريخ أن نبأ غزو القوات الفرنسية لمصر وصل إلى القاهرة بعد وقت قليل من وصول تلك القوات إلى الإسكندرية بواسطة البدو، وأن حاكم القاهرة مراد بك جمع الديوان الذى حضره الشيخ محمد عبدالله الشرقاوى شيخ الجامع الأزهر، وفى هذا الاجتماع اتفق الجميع على المقاومة، واقترح البعض إبادة جميع النصارى من سكان القاهرة، ولكن رئى فى النهاية الاكتفاء بسجنهم.. وكان المماليك يستخدمون الصيارفة الأقباط فى جمع الضرائب، وكذلك فعل بونابرت بعد ذلك.

وبينما خرج مراد بك لملاقاة العدو على رأس جيش قوامه عشرون ألفا عند سفح الأهرامات فيما يعرف بمعركة الأهرام، خرج إبراهيم بك على رأس جيش آخر ليشتبك مع القوات الفرنسية فيما يعرف بمعركة امبابة. ويقول كريستوفر هيرولد فى كتابه «بونابرت فى مصر» إنه «لم يبق فى القاهرة سوى الشيوخ والنساء والأطفال، واحتشد فى بولاق جميع الذكور من المسلمين القادرين على حمل السلاح، وكانوا يناهزون مائة ألف». ويذكر أن المماليك فى معركة امبابة أتوا «من أعمال القوة والبسالة ما لا يكاد يصدق بشهادة شهود محايدين» وأن بونابرت دخل القاهرة بعد مذبحة هائلة.

ومن أبرز شخصيات المقاومة الشعبية للغزو الفرنسي في القاهرة الشيخ عمر مكرم الذي كان له دور بارز في معركة الأهرام، والذي قبض عليه الفرنسيون في مدينة يافا الفلسطينية في ٧ مارس عام ١٧٩٩م، وكان بطل ثورة القاهرة الثانية في ٣٠ مارس عام ١٨٠٠م مع الشيخ المحروقي وغيرهما.

ويؤكد الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون المعركة بين الفرنسيين والمماليك معركة بين نوعين من الغزاة حتى أن العمة نفيسة (هدى سلطان) التي أقامت أسرة الخباز في منزلها بالقاهرة تسخر من استيلاء جنود مراد بك على المؤن تحت شعار «المجهود الحربي»، كما يقول الابن الأصغر في الأسرة يحيى لحبيبته ناهد إن أخاه الكبير الشيخ بكر يقول إن مراد بك «طلع فانس» أي أكذوبة.

ويتضح الخلاف الحاد بين الشيخ بكر وأخوه الأوسط علي عندما يخاطب بكر أخاه قائلا «روح للفرنساويين بتوعك وعمك بونابرت» وغير ذلك من العبارات التي تجعل علي متهما بالتعاون مع العدو. ويدخل بونابرت القاهرة على رأس قواته، ويعلن على الناس أنه جاء لينقذ مصر من حكم المماليك و أنه يحترم الإسلام ويقدره ويحب مصر، ويسعى إلى ربطها بالحضارة الحديثة واستعادة مجدها القديم.

ومرة أخرى يطرح الفيلم مسألة «ما المتعاون» عندما يوافق الأب الخباز رب الأسرة على العمل مع الفرنسيين كخباز، ويسأله ابنه

الأصغر يحيى لماذا؟ فيرد إنه يعمل حتى لا يكون عاطلا، وإنه يرفض الحصول على مقابل لعمله (!) وهو المسلك الذى يرفضه ابنه الأكبر الشيخ بكر رفضا قاطعا. ويلجأ الشيخ بكر إلى أستاذه فى الأزهر الشيخ حسونة (صلاح ذو الفقار) وهو شيخ ضرير، يسأله المشورة فى كيفية تنظيم المقاومة.

ورغم أن يحيى هو الذى يسأل والده لماذا يصنع الخبز للفرنسيين إلا أنه يدخل فى علاقة صداقة مع الجنرال كافاريللى، وهو صديق على أيضا. ونرى الأخوين فى منزل كافاريللى حيث الآلات العلمية، كما نراهما يقومان ببعض الأعمال. ويسعد على بوجود المطبعة، ويناقش كافاريللى فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى، بل ويصحح له بعض ما نسبه كافاريللى إلى كورنى وهو فى الواقع من تأليف راسين متباهيا بثقافته الفرنسية.

وتظهر هنا شخصية برتلمى (جميل راتب) وهو يونانى أطلق عليه العامة كما يقول الجبرتى «فرط الرمان»، ويذكر المؤرخ أنه «كان أصله مدفعيا عند محمد بك الألفى وله حانوت فى شارع الموسكى يبيع فيه قوارير الزجاج وكان هذا الرجل معروفا بحقده على المصريين وشدة كراهيته لهم، فاختاره الفرنسيون نائبا لمحافظة القاهرة». والواقع أن مشاهد الفيلم لا يستطيع معرفة كنه هذه الشخصية على وجه التحديد، وكل هذه المعلومات التى يذكرها الجبرتى لا وجود لها فى الفيلم وأهمها أنه كان نائب محافظة القاهرة.

برتلمي أو برطلمين الرومي عند الجبرتي هو في الفيلم رجل دموي يعذب المصريين والفرنسيين معا، ويبدو أقرب إلى المرتزقة، ولذلك يضربه كافاريللي بعنف. وكما قام كافاريللي بضرب برتلمي، قام بونابرت بضرب كافاريللي في أحد مشاهد الفيلم.

ويشترك في المقاومة الشعبية المسلحة ضد العدو الغازي الشيخ بكر المسلم وفلتاؤوس القبطي واسحاق اليهودي. وكما يهاجم بكر أخاه علي يهاجمه أيضا فلتاؤوس وشقيقته ناهد، ولكن علي يثبت للجميع أنه يريد أن يتعلم من العدو ليعرف أسلحته ويستخدمها ضده عندما يستخدم المطبعة في طبع منشورات المقاومة. ويشترك الأخوة (بكر وعلي ويحيى) في ثورة القاهرة الأولى جنبا إلى جنب تحت قيادة الشيخ حسونة. ويشير الفيلم إلى أن المماليك لم يشتركوا في الثورة، مؤكدا مرة أخرى على فكرة كونهم أجانب بدورهم.

ولا يشارك علي في الثورة بطبع المنشورات فقط، وإنما أيضا بتأليف نشيد الثورة كشاعر، ومطلعه «مصر حتفضل غالية عليا».

والواقع أن المعركة بين القوات الفرنسية الغازية وبين المصريين في ذلك الوقت كان لها بعد ديني واضح دعمته سلطات الاحتلال انطلاقا من المبدأ الاستعماري المعروف «فرق تسد» ولذلك فإن من المنطقي أن تسعى هذه السلطات إلى اعتبار المعركة بين المسلمين من جانب وبين الفرنسيين والنصارى واليهود من جانب آخر. ويذكر

الجبرتى أن المسيحيين واليهود «بدأوا يركبون الخيل كالسادة المسلمين. ولم يعودوا يتوارون عن الأنظار، وضربت زوجاتهم مثلا سيئا بالخروج سافرات وتقليد العادات الأوروبية».

ومن المعروف أن الجنرال ديزيه ظل يقاتل قوات مراد بك فى الصعيد منذ أغسطس عام ١٧٩٨م ولمدة تسعة شهور فيما يعرف بحملة الصعيد، وأن المعلم يعقوب القبطى الذى كان مكلفا بجمع الضرائب فى الصعيد، كان شريكا لديزيه فى قيادة حملته حتى كان أهل الصعيد يطلقون على قوات ديزيه «جيش المعلم يعقوب». وعندما رحل بونابرت عن مصر رحل معه المعلم يعقوب، وأنشأ بونابرت «الفيلق القبطى» فى الجيش الفرنسى، وجعل المعلم يعقوب قائده.

وأثناء ثورة القاهرة الأولى التى بدأت فى ٢١ أكتوبر عام ١٧٩٨ كان المسلمون كما يقول هيرولد «يذبحون الفرنسيين والنصارى ويقيمون المتاريس فى الشوارع». وقد بلغ عدد القتلى من الجيش الفرنسى نحو خمسمائة قتيل أما شهداء الثورة من المصريين فقد زاد عددهم عن ثلاثة آلاف. وهذه الأرقام تعنى حجما من المعارك أكبر بكثير من معارك الثورة التى ظهرت فى الفيلم.

ويشير الفيلم إشارة سريعة إلى اقتحام القوات الفرنسية للجامع الأزهر أثناء ثورة القاهرة الأولى، ويستبعد نهب هذه القوات لأموال الجامع إذ يذكر الشيخ الشرقاوى فى كتابه «تحفة الناظرين» أن

«الفرنسيين عندما دخلوا الأزهر نهبوا منه أموالا كثيرة وسبب وجود« فيه أن أهل البلد ظنوا أن العسكر لا يدخله فحولوا فيه أمتعة بيوتهم» ويستبعد الفيلم كذلك عملية إعدام ٨٠ من ديوان الدفاع الذى تزع الثورة وعلى رأسهم قادة الثورة الستة الذين ذكرهم الجبرتى وه الشيوخ أحمد الشرقاوى والشبراوى والمصيلحى والبراوى وعبد القاس والجوسقى.

وبعد هزيمة ثورة القاهرة الأولى يتفاقم الخلاف بين على الذى يتساءل عن جدوى المقاومة دون استعداد كاف وبين أخيه الشيخ بكر، ويموت أخوهما يحيى وهو يعبث بصواريخ الألعاب النارية فى مخازن الفرنسيين، ويقبض على الشيخ بكر رغم تحذير اسحاق له بأن هناك «كمين» وتعود أسرة الخباز إلى الإسكندرية وقد تمزقت أوصالها.

ويتمكن على عن طريق صداقته للجنرال كافاريللى من الإفراج عن الشيخ بكر الذى يصفه على بعد ذلك بأنه «رجع للمماليك وفلتاؤوس دخل الدير» وكما انتقلت صداقة كافاريللى من يحيى إلى على، انتقل حب ناهد من يحيى إلى على أيضا. ويختلف على مع كافاريللى ويصفه على بأنه بونابرت آخر. ولكنه عندما يعلم أن كافاريللى أصيب وفقد ذراعه فى حصار عكا وعلى وشك الموت يذهب إليه هناك حيث يقوم كافاريللى بالهجوم على بونابرت بعنف.

وفى طريق العودة من عكا إلى القاهرة يسير على وحيدا فى الصحراء. ونستمع على شريط الصوت إلى الجملة الأولى من أغنية

سيد درويش المشهورة «أنا المصرى كريم العنصرين بنيت المجد بين الأهرامين» وينتهى فيلم «الوداع يا بونابرت».

ومن مقارنة أحداث التاريخ وأحداث الفيلم رأينا كيف استبعد الفيلم مقاومة المصريين للغزو الفرنسى فى الإسكندرية، وعلى طول الطريق إلى القاهرة، وكيف عبر عن المعارك بين المصريين والغزاة على مشارف القاهرة فى خلفية الأحداث، وكذلك ثورة القاهرة الأولى ضد الاحتلال الفرنسى. وفى المقابل رأينا كيف كان تركيز الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون الفرنسيين مثل المماليك حكام مصر فى تلك الفترة، وأن مقامة الغزو الفرنسى اشترك فيها المسلم والمسيحى واليهودى معا، وأن هزيمة ثورة القاهرة الأولى كانت بسبب التفوق التكنولوجى للقوات الغازية والتخلف الشامل للمقاومة، وأن الحوار مع العدو بل والعمل معه ليس «تعاونا» فى جميع الأحوال.

فالعدو عند يوسف شاهين ليس كتلة واحدة كأنما هى شخص واحد، ولكنه يفرق بين رجل مثل بونابرت يحلم بالأمجاد العسكرية ولو كان الثمن أنهارا من الدماء، وآخر مثل كافاريللى يسعى إلى نشر التقدم فى مختلف بلاد العالم ويريد مساعدة المصريين على استعادة أمجادهم القديمة بالفعل، وليس بالقول كما يردد بونابرت. والحكمة التى ينتهى إليها الفيلم من خلال الصداقة بين كافاريللى ويحيى وأخيه على أن كافاريللى يحب مصر كثيرا إلى درجة موافقة بونابرت على غزوها وان اختلفت الأسباب، بينما يطالبه على بحب أقل مؤكدا أن الحب

الأقل هو الحب الأفضل لأنه عندما يكون أقل يبتعد عن الرغبة فى الامتلاك والسيطرة ويصبح لقاء بين حريتين.

ان فيلم «الوداع يا بونابرت» فيلم عن الغزو يخلو من نقطة دم واحدة لأنه فى الواقع فيلم عن الحب. ومشكلة الفيلم أنه يأتى فى عصر لا يعرف الحب ويتوجه إلى شعب يواجه الأعداء من كل ناحية وعلى كافة المستويات العسكرية والاقتصادية والثقافية هو الشعب العربى فى مصر وفى كل الدول العربية الأخرى. وذات يوم قال سارتر داخل كل كاتب قصة حب يريد التعبير عنها ولكننا لا نختار العصر الذى نعيش فيه. فالإنسان عند سارتر يختار حتى ميلاده، ولكنه لا يختار العصر الذى يعيش فيه. وقد اختار يوسف شاهين ومنذ فيلمه «اسكندرية.. ليه» أن يعبر عن داخله دون أن يعبأ بالعصر، وهذه شجاعة أدبية كبيرة من ناحية، ولكنها من ناحية أخرى تجعله فى مأزق مع عصره ومع جمهوره.

الغرب عند يوسف شاهين، وعند الغالبية من المثقفين العرب هو التقدم وهو الحضارة، ومن موقع الحب الكثير وليس الحب القليل يرون أن بلادهم يجب أن تتبع هذا الغرب لتلحق بالتقدم والحضارة. ولكن الأقلية من هؤلاء المثقفين يؤمنون أنه لا توجد حضارة واحدة، وإنما هناك حضارات كثيرة فى العالم من بينها الحضارة الغربية، و أن هناك مستويات للتحضر وليس هناك متخلف أو متحضر، وأن التقدم هو التطور الذاتى لكل مستوى حضارى وليس التبعية لمستوى معين منها.

الغرب عند يوسف شاهين، وعند الغالبية من المثقفين العرب هو الولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها ممثلة الحضارة الغربية فى ذروتها، ولذلك فالجمهور فى النصف ساعة الأخير من فيلم «اسكندرية .. ليه» يتابع بلهفة وشوق مشبوب عملية جمع ثمن تذكرة سفر البطل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس السينما. وفى فيلم «حدوتة مصرية» وهو الجزء الثانى من السيرة الذاتية للفنان نرى البطل الصغير وقد أصبح مخرجا كبيرا وعندما يعرضون عليه العمل فى أمريكا «يطير من الفرحة» ويجسد يوسف شاهين هذه العبارة تجسيدا ماديا بأن يجعله يطير بالفعل فى سماء نيويورك فى لقطة خداع بصرى.

والغزو الفرنسى لمصر عام ١٧٩٨م أو ما يسمى «الحملة الفرنسية» هو البداية الرسمية للعلاقة المعقدة بين الغرب وبين الشعب العربى فى مصر وغير مصر من بلاد العرب. ولذلك ليس من الغريب أن يكون موضوع الفيلم التالى لنفس الفنان، وليس من الغريب على مشاهد الفيلمين السابقين أن يرى فى الفيلم الجديد هذا الايمان بالحضارة الغربية ممثلا فى الشاعر على، وهو فى الواقع المخرج السينمائى فى «اسكندرية .. ليه»، وفى «حدوتة مصرية» ولكن فى نهاية القرن الثامن عشر.

وليس يوسف شاهين وحده الذى يؤمن بأن «الحملة الفرنسية» كانت بداية العصر الحديث فى تاريخ مصر، ولكن وكما يقول

كريستوفر هيرولد فى ختام كتابه «بونابرت فى مصر» مصر كان . ها
إلى التغير، حتى ولو لم يظهر بونابرت قط فى سمائها، وآيات ن
وروائعه فى الأقصر والكرنك كان مصيرها إلى الكشف، ولو لم يز ،
ديزيه قط إلى الصعيد، والرموز الهيروغليفية كانت ستفك، حتى ولـ ام
يكشف حجر رشيد إلا بعد الحملة بسنوات، وقناة السويس كانت ستد ،
حتى ولو لم يأمر بونابرت بمسح برزخ السويس.

المشكلة أن فيلم «اسكندرية .. ليه» وفيلم «حدوتة مصرية» سيرة ذاتية للفنان، بينما فيلم «الوداع يا بونابرت» فيلم تاريخى ع غزو فرنسا لمصر، ومقاومة المصريين للاحتلال الفرنسى، وأنه يأ فى وقت يواجه فيه الشعب العربى فى مصر وغير مصر احتلالا غر ثقافيا شاملا، واحتلالا غربيا عسكريا لبعض أجزاء من الوطن العربى ومقاومة شعبية جبارة ومستمرة للاحتلالين بمختلف أشكال ووسائ المقاومة. إننا فى الواقع نواجه بونابرت وكافاريللى معا، وهما أشبه بالارهابى المحترف مناحم بيجين والجنرال عالم الآثار موشيه دايان.

وعندما يستبعد يوسف شاهين أحداث التاريخ الخاصة بالخلاف بين المسلمين من ناحية والمسيحيين واليهود من ناحية أخرى أثناء الغزو الفرنسى لمصر، ويجعلهم كتلة واحدة فى مواجهة العدو فتلك رسالة سامية حتى لو كانت تتعارض مع أحداث التاريخ لأن عبقرية مصر فى التسامح الدينى وفى تلك الوحدة الوطنية التى تمثل العمود الفقرى لحضارتها المستمرة. وعندما يؤكد يوسف شاهين أن علينا أن

ف العدو جيدا وأن نستخدم وسائله فى الحرب ضده، فتلك أيضا
الة صحيحة، والمهزوم هو الذى لا يعرف من يحاربه. وقد كان
م معرفة العدو هو أحد أسباب هزائمنا المتكررة، وكانت معرفتنا به
ن أسباب النصر الذى تحقق فى حرب أكتوبر.

ومن البديهى أن العدو ليس كتلة واحدة كأنها شخص واحد وأن
اك من يمكن الحوار معه من كلا الطرفين فى أى صراع، ولكن
حوار لا يكون حوارا وأحد الطرفين يمسك مدفعه ويحتل أرض الطرف
آخر. وهنا الخلاف الأول مع يوسف شاهين فى فيلم «الوداع
ابونابرت». فالجنرال كافاريللى يظل جنرالا ويظل قائد سلاح
مهندسين فى جيش العدو المحتل مهما كانت أفكاره الإنسانية والتى
ذكر بعض المراجع أنه سبق بها الاشتراكيين.

ومن البديهى أيضا أنه لابد من الاستعداد لمواجهة العدو. وأن
الاندفاع العاطفى وحده لا يكفى لتحقيق النصر، وإنما يضمن الهزيمة.
ولكن ليس معنى الاستعداد انتظار شرط التكافؤ التام بين قوات
الاحتلال وقوات المقاومة، وليس معناه أن النبوت لا يصلح للمقاومة إذا
لم يوجد غيره فى مواجهة المدفع. فالسلاح الرئيسى للمقاومة فى
الضفة الغربية هو الحجارة، وتوفيق زياد يقول: «سنقاوم مادامت فى
شوارعنا حجارة»، وهناك الآن قوانين إسرائيلية تعاقب حامل الحجارة
كأنه يحمل مدفعا.

ومن البديهى ثالثا أن الإنسان لا يجب أن يتوقف عن ممارسة عمله عندما تكون بلاده تحت الاحتلال، ولكن ليس معنى هذا أن يعمل مع قوات الاحتلال بدعوى أنه لا يريد أن يكون عاطلا كما يقول الأب الخباز فى فيلم «الوداع يا بونابرت». وليس من المقبول ولا المعقول أن يقال فى الفيلم إنه لا يحصل على أجر مقابل عمله ويعمل لمجرد العمل. وهذا هو الخلاف الثالث مع يوسف شاهين. فالعمل مع العدو «تعاون» لا شك فيه ولا تبرير له.

ومسألة أن المصريين أثناء الغزو الفرنسى لمصر كانوا يساوون بين الفرنسيين والمماليك ويعتبرون أن كليهما غاز لمصر فضلا عن كونها غير صحيحة تاريخيا، تعبر عن النزعة المصرية الفرعونية التى تصل فى النهاية إلى أن العرب بدورهم كانوا غزاة، وبالتالى لا يكون مصريا إلا من كان من نسل الفراعنة. بينما عبقرية مصر وسر استمرار حضارتها فى قدرتها على دمج الأجناس والعناصر المختلفة، ولا أحد يستطيع أن يدعى معرفة من يكون من نسل الفراعنة من بين ملايين المصريين.

وأفكار فيلم «الوداع يا بونابرت» ومعانيه هذه تصل عبر سيناريو مضطرب وحوار شديد الركاكة وإخراج لا يشبع أى مشهد من المشاهد على نحو لا يجعلنا نحب أو نكره أى شخصية من شخصيات الفيلم، وفى مثل هذه المواصفات لا يصبح الممثل قادرا على العطاء،

حتى لو كان ممثلا موهوبا ولا يصبح المصور أو المونتير مهما بلغت مهارته مؤثرا على المستوى العام للفيلم.

لقد أعلن يوسف شاهين بعد «الناس والنيل» أنه لن يصنع فيلما مشتركا بين حكومتين بعد ذلك أبدا، ولكنه خالف عهده مع نفسه. وأعلن المخرج الكبير بعد «اسكندرية .. ليه» أنه لن يعود إلى التاريخ والديكورات والملابس التاريخية، ورفض إخراج فيلم «هارون الرشيد» لحساب مؤسسة العراق، و فيلم «ألف ليلة وليلة» لحساب مؤسسة الجزائر، ولكنه خالف عهده مع نفسه.

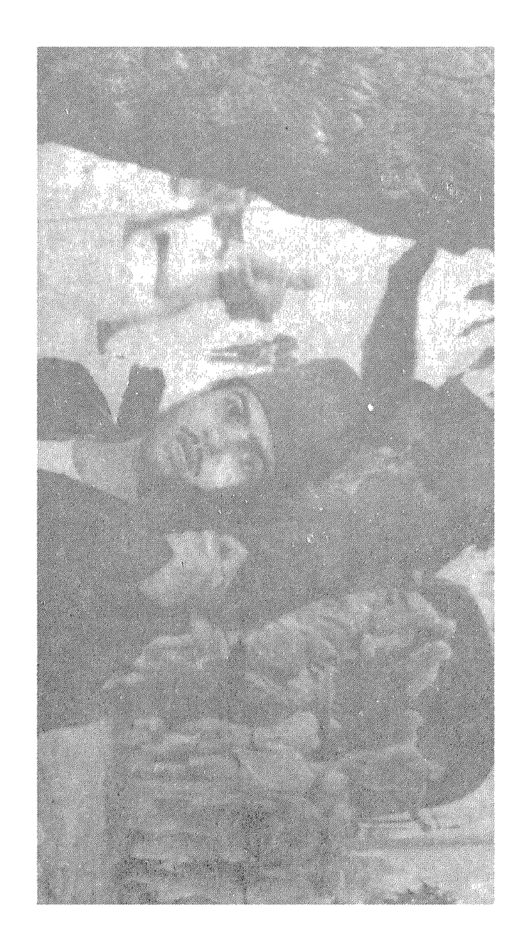
وفشل فيلم يوسف شاهين الجديد بالطبع لا يؤثر على قيمته الكبيرة كواحد من أكبر الفنانين الذين عرفتهم مصر، ولكن لكل جواد كبوة، ولعل يوسف شاهين يعود إلينا من فرنسا، يعود إلى مصر وإلى واقع مصر وإلى لغة مصر وإلى ممثلى مصر وإلى جمهور مصر، وهو حتما سيعود لأنه من مصر.

الجمهورية
٢/٧/١٩٨٢م
٩/٧/١٩٨٥م

اليـوم السـادس

يوسف شاهين مخرج كبير على مستوى تاريخ السينما فى مصر، وفى العالم أيضا، وهو رغم السنوات الستين لايزال شابا عقلا وروحا.

وكل فيلم من أفلام يوسف شاهين منذ «الأرض» عام ١٩٦٩ هو حدث هام فى السينما المصرية، بل وفى الثقافة المصرية، لأن السينما عندما تكون فنا تصبح جزءا من ثقافة البلد الذى توجد فيه. والفيلم الجديد لمخرجنا الكبير «اليوم السادس» هو ثانى فيلم على التوالى ينتجه بالاشتراك مع وزارة الثقافة الفرنسية بعد فيلم «الوداع يا بونابرت». ويؤكد هذا الفيلم أن يوسف شاهين يعيش مرحلة يمكن أن نطلق عليها المرحلة الفرنسية فى تاريخه السينمائى الحافل، كما يؤكد أنه يعيش المرحلة الذاتية منذ «اسكندرية ليه» عام ١٩٦٩م، و«حدوتة مصرية» عام ١٩٨٢م.



مشهد من فيلم (اليوم السادس)



مشهد من فيلم (اليوم السادس)

ما هي المرحلة الذاتية ليوسف شاهين، وما هي المرحلة الفرنسية التي تتداخل معها، وما هو موقع المرحلتين في عالمه الفني، والعلاقات التي تربط بينهما وبين هذا الفيلم. سؤال واحد كبير، ولكن لابد من الاجابة عليه للوصول إلى مفاتيح فيلم «اليوم السادس»، وتلقى الفيلم على الوجه الصحيح. وما عمل الناقد إلا أن يلقى على العمل الفني من الأضواء ما يساعد المتلقى على تلقيه، وتعريف الناقد عند إليوت أنه متلق جيد.

ان أفلام يوسف شاهين أفلام ذاتية. بمعنى أن كل فيلم لا يخلو من تعبير عن عالمه الخاص المشحون بالتناقضات والتوترات النفسية والجنسية والفكرية. ونحن ندرك ذلك من خلال الأفلام نفسها، وليس من خلال معرفتنا بحياته الخاصة، أو بالأحرى من خلال ما يجمع هذه الأفلام، وبتعبير أبسط العناصر المشتركة فيها. وقد تجسد هذا العالم الخاص لأول مرة بوضوح في شخصية قناوى في فيلم «باب الحديد»، وأراد شاهين أن يؤكد ذلك بتمثيل دور قناوى بنفسه.

ولكن يوسف شاهين ابتداء من «اسكندرية .. ليه» أراد أن يكون ذاتيا بشكل آخر، من خلال التعبير عن سيرته الذاتية مباشرة. وإذا كان «اسكندرية .. ليه» هو الصبا والشباب، فالفيلم الثانى «حدوتة مصرية» هو المخرج والفنان. وهذان الفيلمان هما أول سيرة ذاتية فى تاريخ السينما المصرية، إذ لم يجرؤ مخرج مصرى آخر على رواية سيرته الذاتية.

وأقول يجرؤ لأن السيرة الذاتية الحقيقية فى الأدب كما فى السينما وفى كل الفنون تتميز وتمتاز بدرجة عالية من الصدق، وتلمس الكثير مما يعتبر من المحرمات فى أى مجتمع، وخاصة المجتمعات العربية، والمجتمع المصرى على وجه الخصوص. ولا ننسى أن نذكر هنا أعظم السير الذاتية فى الأدب العربى الحديث، وهى «الأيام» للدكتور طه حسين تعد أعنف هجاء للمجتمع، وتعبيرا عنيفا عن كراهية راويها لقريته، وتقاليد وعادات أهله ومنهم أسرته.

وفى «الوداع يا بونابرت»، ثم فى «اليوم السادس» يحاول يوسف شاهين أن يجعل من شخصية البطل امتدادا لدور محسن محيى الدين فى «اسكندرية.. ليه» ونور الشريف فى «حدوتة مصرية»، بأن يسند دوره فى الفيلمين إلى محسن محيى الدين، ويعطيه ملامح منهما، ولكن على نحو مفتعل تماما. يوسف شاهين وكل فنان أصيل لا يكون نفسه إلا بقدر مدى صدقه الفنى، و«الوداع يا بونابرت» و«اليوم السادس» فيلمان أنتجا أساسا بغرض دخول السوق الدولى للأفلام، والفن الحقيقى لا ينتج لأغراض تجارية.

ولا يقال هنا ولماذا لا يدر الفن الحقيقى الأموال لأننا لا نتحدث عن كمية الإيرادات، ولكننا نتحدث عن الغرض من الإنتاج، أى دوافع صنع الفيلم كما تبدو من خلال الفيلم. وبالطبع لا يوجد تعارض بين الفن الحقيقى وبين الإيرادات الضخمة، بل إن هذا هو هدف رئيسى من أهداف كل ناقد فى العالم: أن تزداد كمية الجمهور المتلقى للفن

الحقيقى. ولكن غالبا ما نطرح هذه القضية على نحو يتسم بالمغالطة المتعمدة من قبل الذين يرون فى الأفلام مجرد شرائط ملونة تدر الأموال.

ودخول السوق الدولى حلم كبير ومشروع لكل فنان فى العالم، ولكن لا يجب أن يكون على حساب فنه، بل إن محاولة دخول السوق الدولى على حساب الفن لم تنجح يوما، ولن تنجح أبدا، ليس فقط لأن مسألة السوق الدولى وخاصة فى السينما مسألة تتداخل فيها عوامل سياسية واقتصادية شديدة التعقيد، ولكن لأن السوق الدولى لن يعرض من مصر أو من الهند أو الدول المشابهة إلا الأفلام الفنية الحقيقية الصادقة.

ما الذى يجعلنا نقول ان «الوداع يا بونابرت»، و«اليوم السادس» انتجا بغرض تجارى، وبالتالى ليسا من أفلام يوسف شاهين الفنية الحقيقية الصادقة. تبدأ الإجابة من موضوع الفيلمين، فالأول عن الحملة الفرنسية على مصر، والثانى قصة فرنسية عن مصر، الأول ينطق بالفرنسية و الثانى ينطق بلهجة عربية فرنسية، وإذا كان هناك مبرر درامى للفرنسية فى الفيلم الأول، فلا يوجد مبرر درامى لتلك اللهجة العربية الفرنسية فى الفيلم الثانى.

لقد تم إنتاج هذين الفيلمين لغير الجمهور المصرى، ولا أقول للجمهور الفرنسى، فمن خلال التعبير عن هذين الموضوعين، بذلك

الحوار الفرنسى أو المتفرنس يتوجه المخرج إلى جمهور يحلم به فى الغرب الأوروبى - الأمريكى - وهذا ما يبدو من خلال تناول الموضوعين. فالفيلم الأول دفاع حار عن الحملة الفرنسية، والفيلم الثانى لا تعدو فيه مصر مكانا ساحرا وغامضا وغريبا مثل كل الأفلام الغربية، وليس مثل أفلام يوسف شاهين.

ولا يغير من الأمر شيئا أن تكون القصة الفرنسية من روائع الأدب الفرنسى، أو لا تكون، أو تكون الكاتبة من أصل مصرى أو لا تكون، أو تكون من عشاق مصر مثل يوسف شاهين أو لا تكون. فالمهم هو الفيلم ذاته، وعشاق مصر كثيرون، ولكن الأهم أى مصر يعشقون.! فمصر الكوليرا فى الأربعينيات مجرد ميتافور فى قصة أندريه شديد وفى فيلم شاهين أيضا، وآسف لعدم وجود ترجمة عربية دقيقة للكلمة، ولكنها تعنى شرطا أو حالة تعكس الأفكار.

وعندما يقوم أى فنان بإنتاج فيلم لغير جمهوره، إذا كان له جمهور حقا، وليس مجرد متفرجين، ينفصل عن نفسه أولا وأخيرا، وبالتالى يفتقد الصدق. ومن الطبيعى أن يدرك جمهوره أو متفرجوه ذلك. بدون حاجة إلى نقاد أو معلقين. ولن ينقذه من عدم التواصل لا إعلانات بمليون جنيه، ولا وسائل الدعاية التقليدية أو المبتكرة مثل زفة داليدا بطلة «اليوم السادس».

مصر الكوليرا فى الأربعينيات فى فيلم يوسف شاهين الجديد ميتافور لنهاية العالم حيث تجتمع كل الغرائب والعجائب، فرداتى يحب

جين كيلى، ويطارد امرأة فى عمر جدته، فلسطينى يدير سينما لا يقبل عليها الجمهور فيعود إلى رفح، فلاح ينتحر بإشعال النار فى نفسه وبيته، أميرة تخطف جنود الاحتلال لتقتلهم، ممثلة تخطف شباب المقاومة لتضاجعهم، رجل يعيش على إرشاد الأطباء إلى مرض الكوليرا ويموت بدوره بالعدوى، والوباء ينتشر فى كل مكان كالطاعون، والأطفال يتساقطون صرعى وهم لم يبدأوا الحياة بعد.

بل ان الفيلم يبدأ بعبارة «ليه فاروق مش زى غاندى»، وهو تساؤل فى ذروة الغرابة والعجب لأنه يعنى أن التاريخ قد فقد عقله، والحقيقة أنه تساؤل ميتافيزيقى وليس تساؤلا سياسيا. ويكتمل العجب بمشاهدة مغنية فرنسية من أصل مصرى عرفت بأناقة ملابسها، وباروكات الشعر الفاخرة، وهى داليدا تقوم بدور غسالة ملابس من الغورية. وبالاستماع إلى اسم بطل الفيلم، ويدعى عوكا، وتفسير اسمه بأنه مشتق من كلمة أوكازيون، ولعل قائمة كل المواليد فى مصر منذ آلاف السنين لا يوجد بها اسم عوكا هذا. هى نهاية العالم إذن، ولكن على شكل هلوسة هيستيرية لا مثيل لها فى أفلام يوسف شاهين، ولا أفلام أى مخرج آخر.

ويربط يوسف شاهين بين أحداث الفيلم بعد فترة طويلة من بدايته بهروب الجدة مع حفيدها من القاهرة إلى الإسكندرية على سفينة تجارية نيلية بعد مرض الحفيد بالكوليرا، واخفائها له، وأملها أن يأتى

اليوم السادس الذى يموت فيه المصابون، فتكون المعجزة، وينجو الحفيد أو على الأقل يموت بعـد أن يرى البـحـر فى الإسكندرية، وبحـر الاسكندرية هو الحياة عند يوسف شاهين فى هذا الفيلم وفى كل أفلامه، ولكن الحفيد يموت دون أن يرى البحر.

ويبدع يوسف شاهين فى إخراج أغانى واستعراضات الفيلم الراقصة، تعبيرا عن حبه للأفلام الغنائية الاستعراضية الأمريكية، والفيلم كله مهدى إلى جين كيلى.. ويؤكد مدير التصوير محسن نصر المستوى العالمى الذى وصل إليه فى أفلام يوسف شاهين الأخيرة، ويقدم محسن محيى الدين دورا من أدواره القليلة الرائعة التى لا تنسى فى دور عوكا. ولكن كل هذا لا يمنع أن نطالب يوسف شاهين بالعودة إلى جمهوره، وأن يرحمنا من ذكرياته بعد أن روى منها الكثير، وأن يرحمنا أيضا من فرنسا.

الجمهورية
٢١/١٠/١٩٨٦م

إسكندرية كمان وكمان

مع انتاج «اسكندرية كمان وكمان» أحدث أفلام فنان السينما يوسف شاهين تكتمل أول ثلاثية فى السينما العربية، وأول سيرة ذاتية فى السينما العربية بعد «اسكندرية.. ليه» ١٩٧٩م، و«حدوتة مصرية» ١٩٨٢م.. تكتمل ثلاثية السيرة الذاتية بعد عشر سنوات من الجزء الأول فى إطار المرحلة الفرنسية للفنان الكبير والتى شهدت «الوداع يا بونابرت» عام ١٩٨٥م، و«اليوم السادس» عام ١٩٨٦.

غير أن الفيلم المصرى الفرنسى المشترك الثالث يختلف عن الفيلمين الأولين فى هذه المرحلة. هذا الموضوع ليس عن مصر وفرنسا، وليس عن قصة فرنسية لكاتبة مصرية وإنما هو فيلم عن يوسف شاهين وعن مصر، المشترك فيه هو المال والمال فقط. وليس هذا امتيازا للفيلم الجديد ولا نقصا فى الفيلمين السابقين، وإنما



مشهد من فيلم (اسكندريه كمان وكمان)



مشهد من فيلم (اسكندرية كمان وكمان)

ما يختلف فيه عنهما. وأفضل الإنتاج المشترك على أية حال هو ما يقتصر على الاشتراك في التمويل فقط.

لقد كان «اسكندرية.. ليه» نقطة تحول فى السينما العربية، وذلك من حيث هو سيرة ذاتية. فالسيرة الذاتية فى الثقافة العربية كانت ولاتزال من الأشكال الأدبية المحرمة لأسباب اجتماعية ودينية. وكما كانت كتابة طه حسين لسيرته الذاتية فى «الأيام» حدثا فى الأدب العربى، يعتبر «اسكندرية ليه» بدوره فى السينما العربية. وقد خرج من معطف «اسكندرية ليه» العديد من أفلام السيرة الذاتية العربية لعل أهمها «أحلام المدينة» السورى إخراج محمد ملص، و«ريح السد» التونسى إخراج نوري بوزيد، وهما من أهم الأفلام العربية فى العقد التاسع.

وكون السيرة الذاتية من المحرمات فى الثقافة العربية. لا يعنى أن كتابة السيرة الذاتية قيمة فى ذاتها. فالأهم فى تقييم الأعمال الأدبية والفنية هو شكل ومضمون هذه الأعمال، وليس كونها سيرة ذاتية أو ليست سيرة ذاتية. إنها شكل لتناول العلاقة بين الفرد والمجتمع وللتعبير عن حقبة معينة من تاريخ المجتمع كما عاشها المبدع، وكما يتصورها. ولذلك فأهمية «اسكندرية.. ليه» أنه فيلم عن الجيل الذى قام بثورة يوليو ١٩٥٢، وأهمية «أحلام المدينة» أنه فيلم عن مقدمات عصر الوحدة بين مصر وسوريا، وأهمية «ريح السد» أنه فيلم عن تونس قبل الاستقلال.

هى إذن شهادات عن عصور، وهى أيضا شهادات غن مدن: الإسكندرية، ودمشق، وصفاقس. مدن يعرفها صناع هذه الأفلام أكثر مما يعرفون غيرها من المدن، تماما كما يعرفون أنفسهم أكثر مما يعرفهم الآخرون. المسألة إذن ليست أن أفلام السيرة الذاتية تتطلب لتلقيها كأعمال فنية معرفة مسبقة بحياة الفنان الذى يروى سيرته. وإنما السيرة هنا مصدر للوحى كما يستوحى الفنان من الواقع. أو من عمل أدبى آخر أو من أسطورة من الأساطير.

العودة إلى حياة الفنان عند نقد السيرة الذاتية لا تعنى أن على كل متلق للعمل العودة إلى هذه الحياة عند تلقى العمل الفنى. الناقد هنا يستخدم معرفته لإلقاء المزيد من الأضواء على العمل الفنى، بقصد مساعدة المتلقى على تلقيه. تماما كما يفعل عند العودة إلى مسرحية أصلية أو رواية أصلية إذا استخدمها الفنان فى عمله. فهذا الأمر لا يعنى أن على المتلقى قراءة المسرحية أو الرواية قبل مشاهدة الفيلم. العمل الفنى مستقل فى ذاته، ولذاته.

فى ثلاثية الاسكندرية يختار يوسف شاهين ثلاث لحظات من حياته. اللحظة الأولى قرار السفر إلى أمريكا لدراسة السينما، واللحظة الثانية العملية الجراحية التى أجراها لتغيير شرايين قلبه، ثم اللحظة الثالثة موضوع «اسكندرية كمان وكمان» وهى لحظة الاشتراك فى إضراب الفنانين عام ١٩٨٧م احتجاجا على تغيير قانون النقابات دون علمهم.

وكل لحظة من اللحظات الثلاث تكشف مرحلة من تاريخ الفنان وتاريخ بلاده في نفس الوقت. فإذا كان «اسكندرية.. ليه» هو الحلم بالثورة، و «حدوتة مصرية» هي فشل الثورة، فإن «اسكندرية كمان وكمان» هو الأمل في الديمقراطية. وما يربط بين الفيلم الأول والثالث ليس فقط وجود الاسكندرية في العنوان، ولكن التأكيد على معنى «الإسكندرية» حتى أننا نستطيع أن نطلق على الأفلام الثلاثة لسيرة الفنان الذاتية ثلاثية الإسكندرية.

الإسكندرية عند يوسف شاهين ليست مجرد مدينة قديمة جميلة تقع على شاطئ البحر، وترتبط شخصيتها به، ولكنها تعبر عن التسامح الديني وتعبر عن رفض النزعة القومية الضيقة. فهي مدينة بناها يوناني، وكانت دائما مفتوحة كالأفق لكل «الأقليات»، ولكل «الأجانب». فإذا كانت القاهرة تعبر عن مصر الإسلامية، وأسوان عن مصر الأفريقية، فإن الإسكندرية تعبر عن مصر المتوسطية وقد ظل كل اتصال بين مصر وأوربا يتم عبر الإسكندرية حتى أقل من نصف قرن.

الإسكندرية عند يوسف شاهين ليست فقط مسقط رأسه ومدينته الأولى، ولكنها تعبير عن مصر التي يريدها. وقد يرى البعض أنها تعبر عن حقيقة مصر، لا حلم يوسف شاهين، وربما يكون هذا البعض على حق فيما يرى.

والفيلم لا يوضح قصة إضراب الفنانين فى مصر على نحو يدركه المتلقى الذى لا يعرف شيئا عن هذا الإضراب، وتلك نقطة ضعف فى السيناريو. ولكن الواضح تماما أنه إضراب أى احتجاج، والواضح تماما أن يوسف شاهين لا يريد أن يوضح أكثر من ذلك، ويعتبر الإضراب فى ذاته دليلا على قوة المطالبة بالديمقراطية فى مصر المعاصرة، وبعاطفة جياشة ينهى الفيلم بالنشيد الوطنى.

ويختلف «**اسكندرية كمان وكمان**» عن الجزءين الأول والثانى من ثلاثية الإسكندرية، بل ويختلف عن كل ما أخرج يوسف شاهين من قبل، وينتمى إلى عدد محدود جدا من الأفلام فى تاريخ السينما بصفة عامة. فالفيلم ليس دراما تقليدية، ولا حتى غير تقليدية. إنه فيلم لا درامى مثل «**عمال عرب عبيد**» إخراج مد هوندو، أو «**تاء التزوير**» إخراج أورسون ويلز، أو «**أضواء على المياه**» اخراج فيلم فيندرز، أو «**مسودات بازولينى**» عن إخراج إنجيل متى فى فلسطين، أو ألف ليلة وليلة فى اليمن.

وقد يتساءل القارئ، وكيف يكون الفيلم لا دراميا وهل الاختلاف هنا يعنى امتيازا، أم نقصا فى العمل السينمائى. إن اللادرامية نقص فاضح دون أدنى شك لمن يرى أن اللغة السينمائية هى لغة لرواية القصص بأساليب وأشكال مختلفة. أما من يرى أنها لغة للتعبير يمكن أن تكتب بها القصص، وكذلك الأشعار والمقالات وكذلك الأفكار الفلسفية، والمذكرات واليوميات، فسوف يرى أن يوسف شاهين فى هذا

الفيلم يكتب بحرية لا مثيل لها من ناحية الشكل: يكتب الفيلم لا السيناريو. أى كل ما يعرض على الشاشة من صور وأصوات.

لا دراما فى «اسكندرية كمان وكمان»، ولكن مذكرات عن فترة من حياة البطل/ اللابطل. وفى هذه المذكرات يعبر عن أحاسيسه، وأوهامه، وأفكاره كما هى آملا فى نفسه أن يصدق، وآملا فى المتلقى أن يصدقه ويشاركه. ولهذا يمثل يوسف شاهين بنفسه دور يحيى الذى سبق أن مثله محسن محيى الدين فى «اسكندرية ليه» ونور الشريف فى «حدوتة مصرية»، كما مثل أورسون ويلز دور أورسون ويلز فى «تاء التزوير»، وكما مثل نيكولاس راى دور نيكولاس رأى فى «أضواء على المياه». أنه يريد التأكيد على أن يحيى هو يوسف شاهين. إننى هو، وإنه أنا.

ومذكرات يوسف شاهين عن عام ١٩٨٧م تعود إلى الماضى عام ١٩٧٩م عندما فاز بـ «الجائزة» فى مهرجان برلين عن «اسكندرية.. ليه» وعام ١٩٨٥ عندما لم يفز بطله بـ «الجائزة» فى مهرجان كان عن «الوداع يابونابرت»، وتعيد تكوين وقائع إضراب الفنانين، وتستعين بمشاهد تسجيلية لأكبر اجتماعات الفنانين فى مسرح البالون، وتحلق إلى أقصى درجات الفانتازيا فى ثلاثة مشاهد من عصر الاسكندرية وعصر كليوباترة، فيها الأغنية، وفيها الرقص وفيها الرسوم المتحركة، والحركة الواقعية، والحركة السريعة.

وهذه الكتابة الحرة بين الروائي والتسجيلي ، وبين الماضي والحاضر ، وبين الواقعي والفانتازي ، لا تعني الفوضى . فهناك شكل يربط بين كل هذا ، ولكنه شكل المذكرات ، وليس شكل القصة . ويربط بين المذكرات إضراب الفنانين حيث تتم كل التداعيات منذ أن يبدأ حتى نهاية الفيلم .

والإضراب في الفيلم يبدأ بعد مقدمة طويلة عن الممثل يمثل دور هاملت ، وهو المثل الأعلى للمخرج ، ثم نفس الممثل وهو يحطم هذا المثل الأعلى ، عندما يقرر أن يتزوج وينجب ويعمل في إطار الظروف السائدة حتى يعيش . ويقع لزوجة المخرج حادث سيارة في نفس الوقت الذي يذهب فيه إلى مهرجان برلين . وما إن يودع المخرج زوجته وهي تسافر للعلاج في الخارج حتى يعود إلى نقابته ويشترك في الإضراب .

ويؤكد يوسف شاهين أن مذكراته «داخلية» ، ولا تعبر عن وقائع يتعمد إلغاء التطابق التاريخي . فقد أصيبت زوجته في حادث سيارة ، ولكن إضراب الفنانين لم يبدأ بعد سفرها للعلاج في الخارج ، وإنما بعد ذلك بسنوات طويلة . وهو لم يخرج فيلما عن هاملت ، وإنما كان هذا حلما من أحلامه ، وبالتالي فالبحث عن التطابق التاريخي في الفيلم بلا جدوى .

ويعبر البطل / اللابطل في «**اسكندرية كمان وكمان**» عن مشاعره المتناقضة تجاه زوجته من ناحية ، والممثل الذي يصنعه من ناحية أخرى ، والممثلة التي يقترب منها أثناء الإضراب من ناحية ثالثة .

كما يعبر عن مشاعر الثلاثة المتناقضة أيضا تجاهه . إنه يحبهم وهم أيضا يحبونه . ولكن الزوجة ترفض حبه للمثل ، والممثل يرفض حبه له ، والممثلة تدرك أنه بعيد بقدر ماهى قريبة ، فتتمرد : «لست شقة للإيجار».

ويعبر يوسف شاهين فى فيلمه عن حبه القديم لأغانى أم كلثوم وعبد الوهاب ورقصات جين كيلى وفرد استير. وحبه الجديد للممثلة يسرا التى تقوم بدور نادية الممثلة، وتبدع دورا من أروع أدوارها ، تصل فيه إلى ذروة النضج فى الإمساك بأدق الخلجات الداخلية للمرأة والرجل معا. كما يعبر عن ازدرائه لكل ممثل عمل معه ، وأراد أن يجعل منه هاملت ، وكانت النتيجة دائما ياجو. ويعبر كذلك عن دهشته من المغامر اليونانى الشهير الذى ظل يبحث طوال عمره عن جسد الاسكندر فى الاسكندرية.

ويبدو ازدراء شاهين للممثل أقرب إلى الكراهية فى النهاية عندما يجعله الإسكندر وقد عثر عليه المغامر اليونانى تحت الأرض ، ويدفع بخازوق حديدى من خارج الأرض إلى الجسد المسجى فى التابوت ، فتنفجر الدماء . هنا يصبح يحيى الباحث عن هاملت هو الصورة الأخرى لليونانى الباحث عن الإسكندر : جنونهما واحد ، ومصيرهما واحد . ولا يخشى يوسف شاهين القسوة على الآخرين فى هذا الفيلم لأنه يقسو على نفسه ، ويحررها من الأوهام بالقسوة ، وبالكشف عن هذه الأوهام من فانتازيا السيقان والأقدام ، إلى تصوير سخرية الآخرين منه حتى أثناء اشتراكه فى الاعتصام والإضراب عن الطعام .

ويكافح مخرجنا ليقول كل الحقيقة ، بما فى ذلك حقيقة «العقد» التى يعانى منها ، مثل عقدة المهرجانات الدولية الأوربية الكبرى وجوائزها ، وعقدة «الأرض» أحسن أفلامه ، وهو من الآراء التى تستفزه لأنه يعتبرها محاولة لحصاره فى موضوعات محددة، بل وحصار غربى لكل سينما العالم الثالث فى إطار موضوعات الظلم الاجتماعى. والجهل والفقر والمرض.

وفى «اسكندرية كمان وكمان» والذى صوره الفنان المبدع رمسيس مرزوق على مستوى يثبت للمقارنة مع مستوى كبار مديرى التصوير فى العالم ، لحظات من التأمل الفلسفى فى الفن ، كما فى مشهد اعادة تصوير نفس اللقطة فى بداية الفيلم . ولحظات من الشعر الصافى كما فى مشهد رقص البطل العجوز مع الشاب فى المولد الشعبى.

إنها رقصة «التحطيب» الشعبية المصرية القديمة حيث يتبارز الرجال بالعصى الخشبية فى استعراض للقوة البدنية . هنا المبارزة تتصاعد بأحجام اللقطات ، وببراعة رشيدة عبد السلام مونتيرة شاهين الأثيرة ، والخبيرة ، لتتحول إلى مبارزة للزمن بين تهافت الشيخوخة وصلابة الشباب بل وبين الرغبة فى الحب والرغبة فى القتل . يوسف شاهين فى هذا المشهد لا يخجل من شيخوخته وقد تجاوز الستين ، ولكنه فى نفس الوقت يصيب الشباب بالخجل من شبابه الفنى وكأنه يبدأ من جديد .

الجمهورية

٣٠/٤/١٩٩٠م



المهاجر

انه الشيخ الذى يقود شباب السينما العربية: الرمز الأكبر للتجديد فى هذه السينما، أكبر سفرائها فى العالم يوسف شاهين الذى يثرى وجداننا بكل فيلم جديد، ويرفع مستوى الحديث عن السينما من القضايا المحدودة الصغيرة، الى أكبر القضايا الفنية والفكرية. انه كيروساوا الذى نملكه، أطال الله عمره ليقدم المزيد.

فيلم يوسف شاهين الجديد «المهاجر» حدث التسعينات فى السينما العربية. ففى حياة كل فنان أعمال كبرى يستجمع فيها كل خبراته السابقة فى الحياة والفن معا، وفى حياة شاهين عدة أعمال من هذا الطراز أحدثها «المهاجر». انه خلاصة مسيرة ابداعية طويلة وصعبة ومعقدة أراد فيها أن يغير السينما العربية، وقد فعل، فلم تعد كما كانت



مشهد من فيلم (المهاجر)



مشهد من فيلم (المهاجر)

قبله، بل وأراد أن يغير الانسان العربى: أن يجعله أكثر قدرة على التفاعل مع العالم.

العالم الفنى لكل فنان نتيجة أصالته، والدليل الوحيد على هذه الأصالة فى نفس الوقت. والناقد أو المتفرج، وما الناقد إلا متفرج، مهنته أن يتفرج، يدرك العالم الفنى لأى فنان من خلال اكتشاف السمات المشتركة بين أعماله، وهذا لا يعنى التكرار كما يتصور البعض للوهلة الأولى، فالسمات المشتركة لا يقررها الفنان، أى لا يقوم بها عن عمد، وإنما توجد على نحو تلقائى تماما. قال بيكاسو يوما اننى لا أرسم، وإنما أجد. وقد لخص فى جملة ما يحتاج شرحه الى مجلدات.

أفلام كل فنان سينمائى حقيقى من برجمان الى كيروساوا ومن تاركوفسكى الى فيللنى هى فيلم واحد طويل. أو بالأحرى رؤية خاصة يتم التعبير عنها من خلال صور متعددة هى هذه الأفلام. وهذا لا يعنى أن الفنان يعبر عن سيرته الذاتية فى كل أفلامه وإنما أن تصبح أفلامه هى سيرته سواء تناول فيها قصة حياته أو تحدث عن أمور لم يعايشها على الاطلاق. وأوضح دليل على ذلك فيلم «المهاجر». فقد تناول شاهين قصة حياته فى ثلاثيته الشهيرة. ولكنه فى «المهاجر» يعبر عن هذه القصة أكبر مما عبر عنها وهو يتحدث عن المخرج السينمائى الذى فعل هذا وذاك، وأخرج هذا الفيلم، وذهب الى ذلك المهرجان الى آخره.

زمان الفيلم أواخر حكم آمون - حوتب الثالث فى مصر الفرعونية، بعد أن تولى اخن - اتون مهمة «الشريك فى الحكم»، أو ولى العهد، أو نائب الرئيس، والمكان فى الصحراء الآسيوية على أطراف مصر حيث تعيش قبائل الرعاة. فى احدى هذه القبائل يفضل شيخ القبيلة ابنه رام على إخوته الستة، فيكرهون هذا الأخ. ويقرر رام «الهجرة» الى مصر ليتعلم الزراعة حتى يقى أهله شر الجوع، وشر ريح الجنوب، وشر الجفاف. وفى الطريق الى مصر يتآمر إخوة رام لقتله، ويتصورون انهم قتلوه، ولكنه ينجو، ويسعى بكل الوسائل إلى تحصيل العلم فى قصور الحكم ومعابد آمون حيث يملك الكهنة مفاتيح المعرفة. وفى قصر القائد العسكرى اميهار الذى يعانى العجز الجنسى تحاول سيميث زوجة اميهار اغواء رام، ولكنه يرفض رغم حبه لها، وحاجته الى حبها، حتى لا يحول هذا الحب دون تحقيق هدفه، وبعد سنوات طويلة يلتقى رام مع اخوته، ويغفر لهم ويعود الى أهله مسلحا بالعلم، ويلتقى مع والده الشيخ مرة أخرى.

تلك هى قصة الفيلم، ومن البديهى أنها مستوحاة من قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ومن البديهى أنه لا توجد أى مشكلة فى استلهام قصص الأنبياء، بل ربما يكون من واجب كل فنان أن يفعل ذلك لأن هذه القصص تروى للبشر على سبيل العبرة والعظة، وليس على سبيل التسلية. ومن الواضح أن القصة كما جاءت فى الفيلم أقرب الى قصة النبى كما جاءت فى القرآن الكريم، ولعل يوسف شاهين بذلك يكون

أول فنان مسيحى يستلهم القرآن الكريم. وتلك عبقريته وعبقرية مصر فى نفس الوقت.

وقد أدى تحريم ظهور الأنبياء فى الأفلام المصرية الى تحرير الفنان من قيود تناول شخصية غير عادية: رام انسان عادى تماما، مثل أى انسان ممكن أن تلتقى به على قارعة الطريق.

انه يحتار ويتردد ويخطئ ويحب فتاة فى مثل عمره (هاتى) ويشتهى امرأة تكبره (سيميث) زوجة الرجل الذى اشتراه كعبد، ورعاه كابن. وعندما يقاوم رام إغواء سيميث لا يفعل ذلك لأنه أكبر من الاغواء، أو لأنه قديس مثالى وإنما لأنه يحب (هاتى)، ويقدر صنيع اميهار، ويشفق عليه فضلا عن أنه لا يريد أن يحيد عن الهدف الذى جاء من أجله الى مصر، وهو استيعاب معرفة «بلد النور» أو رحلة رام إلى مصر لطلب العلم هى ذاتها رحلة بطل اسكندرية ليه الى أمريكا فى الأربعينات لتعلم: السينما، والامتحان الذى يتعرض له رام فى اللغة الفرعونية، هو ذاته الامتحان الذى يؤديه طالب فيكتوريا عن هاملت شكسبير فى اسكندرية ليه.

وهناك ما هو أعمق من ذلك فى فيلم «المهاجر»، وما يدل عليه أختيار هذا العنوان بالذات من بين كل العناوين الممكنة. لقد جاء أجداد يوسف شاهين من لبنان كمهاجرين الى الاسكندرية هربا من حكم الدولة العثمانية الاسلامية فى لبنان، والذى كان قد بدأ فى التداعى، ومع التداعى عرف اضطهاد أصحاب الأديان الأخرى. كانت

الاسكندرية هى مصر الحضارة التى لا تفرق بين الناس بأعراقهم، مثل الدين الاسلامى الحق، وبنصوص القرآن الكريم، وكان أهل القاهرة يطلقون على أهل الاسكندرية «الخواجات» ولكن من دون عنصرية، وانما بقدر هائل من حسن النية لمجرد وصف اختلافهم. غير أن بعض سكان القاهرة لم تكن لديهم أى درجة من حسن النية وهم يتحدثون عن «الخواجات»، وخاصة بعد الاحتلال البريطانى لمصر، وبالأخص بعد إنشاء اسرائيل فى فلسطين.

وقد عانى يوسف شاهين كثيرا من وصفه بالخواجة سواء عن سوء أو حسن نية. وفضلا عن أن حق الهجرة هو أول حق من حقوق الانسان، وهو ما يؤكد عليه الفيلم من أوله الى آخره :، ففى لحظة معينة من الفيلم تقترب الكاميرا من وجه رام، وهى عند شاهين تقترب وتبتعد بحساب دقيق غاية الدقة، كما فى كل الأفلام الفنية الحقيقية، ونرى رام بعد سنوات طويلة من إقامته فى مصر، والشيب يغزو شعره، يستمع الى نفس التعليق الذى طالما سمعه عن الأجنبى وأصحاب الأصول «المصرية». فى هذه اللقطة المفتاح الداخلى الخاص الى هذا العمل الفنى الكبير والهام انه فيلم يحذر المصريين المعاصرين من العنصرية، بل ويحذر العالم كله منها فى الوقت الذى يبدو فيه وكأن هتلر قد انتصر بعد ٥٠ عاما من هزيمة قواته المسلحة.

وتناول «ثورة» اخن ـ اتون حلم قديم من أحلام يوسف شاهين، تماما مثل حلم شادى عبد السلام (١٩٣٠ ـ ١٩٨٦)، ولكن على حين

توفى شادى قبل أن يحقق حلمه، وتركه مكتوبا على الورق، هاهو يوسف شاهين يحقق الحلم القديم، ومثل شادى فى السيناريو، ومثل كل الفنانين الحقيقيين لا يعود شاهين الى عصر آخن ـ اتون لمجرد تأمل التاريخ، وانما ليتحدث عن الحاضر من خلال القديم. و«المهاجر» أيضا فيلم عن آليات «الثورة» وفكرة «الثورة» على القديم، ودور الكهنة فى المعابد، وفى المكاتب، ودور «القوة»، والعلاقة بين «الثوار» و«الشعب».

رام يأتى الى مصر فى عصر آمون ـ حوتب الثالث، وهو من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة، ولكن رام يأتى فى نهاية هذا العصر، عندما بدأ آخن ـ آتون ثورته، واضطربت الأحوال فى الامبراطورية اضطرابا عظيما. ومن اللحظة الأولى التى يصل فيها رام الى مصر نرى تماثيل الآلهة تباع فى الأسواق، وفى المرة الأولى التى نشاهد فيها الكهنة وكبيرهم نشاهدهم فى الشارع والشعب يقذفهم بالحجارة، والشرطة تتدخل ضد الشعب. كانت العبادة السائدة هى عبادة آمون كبير الآلهة ثم جاء آخن ـ آتون ليقول بأن هناك اله واحد فقط هو آتون ورمزه الشمس. ولكن التحول من عبادة آمون الى عبادة آتون كان بالضرورة ضد مصالح كهنة آمون. وعندما يدخل رام بالصدفة الى غرفة التحنيط فى معبد آمون نستمع الى من يحذر من تزايد أعضاء جماعة آتون، وأنهم العدو فى الداخل، وتبدو العنصرية الفرعونية واضحة فى قول كبير الكهنة بانزعاج عن رام: أجنبى فى غرفة التحنيط.

وبينما يقول التاريخ المعروف حتى الآن إن القائد العسكرى حور ـ محب هو الذى حطم معبد آمون الكبير بأوامر من آخن ـ آتون، نرى الشعب هو الذى يحطم المعبد فى فيلم «المهاجر». ونرى الجيش يحرق بيوت الفلاحين بأوامر من كبير كهنة آمون. ما يهم يوسف شاهين هو موقف الشعب بين آمون وآتون، وهو آخر شئ تتحدث عنه كتب التاريخ. يرى شاهين أن ثورة آخن ـ آتون كانت ثورة شعبية، وأن القائد لم يحرق بيوت الفلاحين الا لإنقاذهم من الموت. قبل أن يستدير ويقبض على كبير الكهنة. وينتهى فيلم «المهاجر» وقد أقام آخن ـ آتون مدينته (مدينة الأفق) وقبل وفاة آمون ـ حوتب الثالث.

لا تصل أحداث الفيلم الى نهاية الثورة الاخناتونية وعودة آمون، فليس الموضوع هو هذه الثورة، وانما هى شرط للتعبير عن وجهة نظر الفنان فى فكر «الثورة»، ومن ناحية أخرى للتعبير عن وجهة نظره فى الحضارة المصرية القديمة. انه يؤكد من أول دقيقة أن مصر الفرعونية هى «بلد النور» ولكنه من ناحية يرفض أن يتعلم التحنيط رغم أنه ذروة التعبير عن التقدم العلمى فى هذه الحضارة، ويرى أن «لا فائدة من الجسد من دون روح»، ويعتبر التقدم الحقيقى فى أساليب الزراعة، وتحويل الصحراء القاحلة الى أراض زراعية مثمرة. ومن ناحية أخرى يرفض القوة العسكرية. ويقول فى الحوار بالنص «انتم تحولون الفلاحين الى جنود دائما فماذا لو جربتم تحويل الجنود الى فلاحين».

وقد كان آخن ـ آتون ذاته أقرب الى هذا المنطق، ويقول بعض المؤرخين إنه تأثر فى هذا ببعض الأفكار التى جاءت من آسيا.

وموقف يوسف شاهين فى فيلمه يقف من النقيض الكامل من موقف شادى عبد السلام فى السيناريو الذى كتبه. شادى يرى أن آخن ـ آتون هزم: لأنه أهمل القوة العسكرية، وإن قوة مصر فى قوة الدولة المصرية، وقوة الدولة المصرية فى الجيش المصرى (جيوش الشمس) بل ويرى أن آخن ـ آتون لم يكن على حق فى محاولة محو الماضى تماما بتحطيم المعبد الكبير، وإن هذا ما جعل الشعب يتخلى عنه، لأن الشعب المصرى عند شادى لا يميل الى «الثورة»، وانما الى الإصلاح البطىء.

ولسنا فى مجال المقارنة بين الرؤيتين، أو تفضيل هذه عن تلك، وإنما فى مجال إدراك رؤية شاهين فى «المهاجر». وترتبط هذه الرؤية بما يمكن أن نسميه اسقاط هيبة التاريخ فى فيلم «المهاجر» كأسلوب فى الاخراج، فضلا عن الحوار العامى المغرق فى عاميته. يسقط يوسف شاهين الحدود الجغرافية بالتأكيد على حق الهجرة، ثم يسقط هيبة التاريخ لحساب التغنى بالانسان ذاته. فأسلوب الإخراج يخلط بين الديكور الحديث وآثار المعابد القديمة عن عمد، ولا يعنى بملابس وماكياج الفراعنة والكهنة عن عمد، بحيث تبدو الأماكن عادية، وكذلك الملابس والماكياج وكل شئ. حتى آمون ـ حوتب الثالث، وحتى زوجته الملكة تى، وليس فقط آخن ـ آتون، كلهم بشر عاديون، من دون

الفخامة الامبراطورية التى نراها فى فيلم شادى عبد السلام عن «الفلاح الفصيح» مثلا، أو حتى فى فيلم كافاليروفيتش البولندى «فرعون». يقول رام لفتاته وهى تبكى لعدم تحنيط جثمان والدتها: «اغمضى عينيك وفكرى فيها وسوف تشاهدين أمك.. الروح تبقى هناك حيث لا أغنياء ولا فقراء».

ويزعج الحوار فى الكثير من الأحيان المتفرج المصرى والعربى عموما الذى اعتاد أن يستمع الى اللغة العربية السليمة فى الأفلام «التاريخية»، ولكن يوسف شاهين يتعمد هذا الازعاج لأنه جزء من رؤيته للتاريخ كما نقول. يصل الحوار الى حد قول خبير التحنيط للفتاة إن المبلغ الذى جمعته لا يكفى لتحنيط اصبع من جسد أمها. ويصل أسلوب الإخراج الى حد الكاريكاتور عندما يسقط رام مغشيا عليه وهو يشاهد إحدى مراحل عملية التحنيط. وعجز اميهار الجنسى لا يبرر فقط حرمان زوجته، وبالتالى محاولة إغواء رام، وإنما يعكس على نحو ما وجهة نظر يوسف شاهين فى فكرة القوة العسكرية، أو القوة بصفة عامة.

ان يوسف شاهين يستوحى قصة سيدنا يوسف عليه السلام كما جاءت فى القرآن الكريم بوجه خاص ولكنه يظل مسيحيا ربما بالمعنى القرآنى للمسيحى، فى موقفه الحاد ضد القوة، وضد العنف، ومع الأخلاق الفطرية القويمة، بل إن رام يبدو أقرب الى المسيح عليه السلام وخاصة وهو يتسامح مع اخوته فى النهاية. ان ذروة الفيلم

الدرامية، وذروة القوة كما يعبر عنها الفنان، في مشهد اخضرار الأرض القاحلة، وهي لا تخضر بفضل معرفة الانسان لفنون الزراعة، وانما بالتحالف الوثيق بين هذه المعرفة وبين السماء عندما تهطل الأمطار. و«الماء» في «المهاجر» لا يروى الأرض فقط ولكنه صانع الحب عندما يعترف رام لأول مرة بحبه للفتاة وسط الشلال، وعندما يبدو في نهاية الصحراء كما أن البحر هو أول صورة نراها في مصر «بلد النور» وعندما يقاوم رام رغبات جسده في سيميث يهرع الى البحيرة، ويلقى بنفسه في الماء ليطفئ رغباته.

أما النار، فهي لا تطفأ بالماء فقط، وانما هي الاحتراق والعذاب أيضاً، وهي حمراء بلون الدم. إنها الموت مقابل الحياة وكما نسمع في أول لقطة مكبرة لزوجة القائد تعليق رام على التحنيط «وما فائدة الجسد من غير روح»، ونراها في العلم الوحيد في الفيلم تضرب التمثال فتنفجر الدماء منه وكأنه كائن حي، نراها تحاول إغواء رام في اللحظة التي تحترق فيها بيوت الفلاحين وتشتعل النيران. ولكن الوجود الإنساني لا ينقسم الى حياة أو موت، وإنما يختلط الموت مع الحياة في كل لحظة، كما يختلط الفرح مع الحزن على نحو شديد الكثافة والتعقيد.

في اللحظة التي ألقى فيها الاخوة بأخيهم في قبو السفينة ليتخلصوا منه، ولد رام من جديد، وفي اللحظة التي كان فيها رام يهرب من الذئب في الليل سقط في الممر المؤدي الى غرفة التحنيط، وفي اللحظة التي ماتت فيها أم هاتي ولد الحب بينها وبين رام، وفي اللحظة التي

أراد فيها اميهار التخلص من رام أصبح من أقرب الناس إليه، وفى نفس هذه اللحظة وقعت زوجة اميهار فى هوى رام، وفى اللحظة التى يأس فيها الجميع من زرع الأرض هطل المطر، وفى اللحظة التى حرق فيها اميهار بيوت الفلاحين كان ينقذهم من الموت، وفى اللحظة التى رفض فيها رام الهروب من السجن سعدت هاتى لأن معنى ذلك أنه برىء من محاولة اغواء سيميت كما ادعت، وفى اللحظة التى تعلن فيها سيميت أن رام برىء وأنها التى حاولت إغواءه، وتدرك مدى عمق الحب بينهما يكون رام قد قرر العودة الى بلاده.

ثم هناك فى «المهاجر» التناقض بين البداوة فى الدقائق العشرين الأولى من الفيلم قبل رحلة رام الى مصر، وبين الحضارة فى مصر طوال الفيلم بعد ذلك. ويتم التعبير عن هذا التناقض ليس من خلال الأحداث الدرامية، والملابس والماكياج فقط، وإنما من خلال حركة الكاميرا والمونتاج أيضا، ففى هذه الافتتاحية نرى الهمجية فى العلاقات بين الناس وفى تصوراتهم للحياة والطبيعة، فى ملابسهم البشعة، وماكياجهم الوحشى، وكذلك فى حركات الكاميرا العنيفة والقطع الخشن بين اللقطات ولعل المشاهد الوحيدة الصافية فى هذه الافتتاحية هى المشاهد بين الأب وابنه فى الليل الحالك والقمر الأزرق ينير الدنيا، أو فى النهار، وهما يأكلان البلح الأحمر تحت فروع شجرة يستظلان بها من لهيب الشمس.

وكما تخرج من الزمن الى الحلم مرة واحدة فى حلم سيميت الدامى، لا نعود الى الماضى الا مرتين فقط، وفى المرتين الى لقطة واحدة للأب وهو يودع ابنه الحبيب المسافر الى مصر «محمود المليجى يودع ابنه المغادر على السفينة فى «اسكندرية ليه»، وميشيل بيكولى يودع ابنه المغادر على الجمل فى «المهاجر». ومتى يتذكر رام والده: فى المرة الأولى وهو ينجو من الموت فى القبو، وفى المرة الثانية بعد أن قرر أن يرحل وأستاذه لزراعة الأرض القاحلة، وبين الواقع والخيال يقدم يوسف شاهين رقصة سيميت وسط أطلال المعابد حيث ترقص للفرعون آخن ـ آتون، ولكن روحها تحلق مع رام. ويترجم شاهين تحليق الروح بصريا بلقطة يطير فيها الجسد فى حجم متوسط وباستخدام خاص للعدسات، فهكذا طار المخرج (نور الشريف) عندما وصل الى نيويورك لأول مرة فى «حدوته مصرية».

لم يسبق أن جمع فيلم مصرى أو غير مصرى هذه البانوراما الطبيعية الشاملة لمصر. إنه وصف مصر بالسينما: الصحراء والجبال والحقول والشلالات والمعابد والواحات. إنها مصر من أقصاها إلى أقصاها: الصعيد وسيناء والفيوم وسيوه وما رأت عين مصر من قبل بكل هذا التنوع والجمال. وفيلمنا أيضا عن الصحراء. لقد كان من المخجل أن يكون فيلم دافيد لين الانجليزى عن لورانس هو أدق وأجمل الأفلام عن الصحراء. وهاهو «الخواجة» يوسف شاهين كما أثبت أنه صانع أعظم فيلم عربى عن الأرض يقدم أعظم فيلم عربى عن

الصحراء. نعم هو ليس من القرية، ولا من الصحراء، ولكن من قال إن الابداع الحقيقى ليس فى التعبير عن ما لا يعرفه الفنان.

وبالطبع لم يبدع يوسف شاهين هذه التحفة وحده/ هناك إضاءة رمسيس مرزوق الذى يصل فى هذا الفيلم الى أعلى المستويات فى العالم، ويعبر ببلاغة عن مصر الضوئية، ومونتاج رشيدة عبد السلام الذى ساهم فى التفرقة بين البداوة والحضارة، كما ساهمت فى تأسيس فن المونتـــاج بين القص واللزق وبين الإبداع الدرامى عن طريق العلاقات بين اللقطات، وملابس ناهد نصر الله التى حققت ما يريده شاهين فى التفرقة بين البداوة والحضارة من ناحية، وبين الفخامة الامبراطورية وتأنيس الآلهة الفرعونية، وموسيقى محمد نوح الذى حافظ على الخيط الرفيع بين الاستعراض وبين التوغل الروحى فى الشخصيات وخاصة فى العلاقة بين سيميت ورام. ثم هناك فريق الممثلين والممثلات تحت القيادة الماهرة لمايسترو خبير من أكبر الأدوار إلى أصغرها. ها هو حسن عبد الحميد يولد من جديد على الشاشة فى دور كبير الكهنة، وحنان التركى فى دور هاتى، بل وأحمد بدير فى أقصر أدوار حياته وأبرعها (دور الفنان اللواطى).

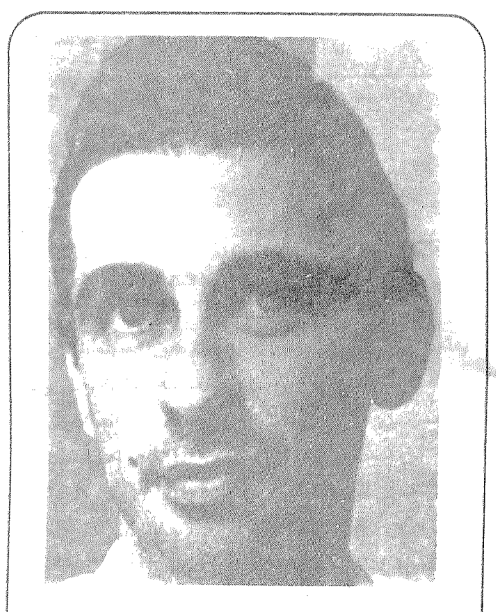
هاهو يوسف شاهين يقدم نجما جديدا فى الدور الرئيسى وهو خالد النبوى فى دور رام، ويعيد تقديم صفية العمرى فى دور وحشى من أدوار افتتاحية الهمجية، ويعيد تقديم سيف عبد الرحمن فى دور قصير رائع وهو دور صاحب السفينة الحلون الذى أنقذ رام من الهلاك: وكما

يكتشف «المهاجر» حسن عبد الحميد فى السينما يكتشف سيد عبد الكريم فى دور الأستاذ وأحمد سلامة فى دور شقيق هاتى، والمجموعة التى قامت بدور الإخوة. ويأخذ ميشيل بيكولى القلوب ويهفو بالأرواح فى دور الأب ويعزف محمود حميدة فى دور اميهار ويسرا فى دور سيميت عزفا ثنائيا عميقا وبديعا: البرود الكامل فى مواجهة الغليان المطلق.

لقد قدمت يسرا دورا آخر يضاف الى أدوارها الصعبة التى تكشف فيها عن موهبتها الكبيرة، وتمكنها من السيطرة على الكاميرا، ووصلت الى ذروة النجاح فى مشاهد الصراع الداخلى بين واجباتها كزوجة، وعاطفتها كامرأة. ثم فى مشاهد استقرار الحب فى أعماقها الى درجة رفعتها الى الاستغناء عن كل شئ حتى الحبيب ذاته.

الكواكب

٤/١٠/١٩٩٤



يوسف شاهين

أريد أن أتحدث عن حقيقتى، وحقيقة زمنى

حوارات مع يوسف شاهين

يعتبر يوسف شاهين من أهم المخرجين السينمائيين فى تاريخ السينما المصرية والسينما العربية عامة، بل ومن أهم المخرجين فى السينما المعاصرة فى العالم كله، وخاصة فى السنوات العشر الماضية، وهو صاحب الجائزة الذهبية الكبرى الوحيدة التى حصلت عليها الأفلام المصرية فى مهرجان دولى وهى جائزة المهرجان الدولى الثالث للأيام السينمائية بقرطاج عام ١٩٧٠ التى فاز بها عن كل أفلامه. وخاصة فيلم «الاختيار» الذى كان يمثل فى المهرجان.

ولد يوسف شاهين فى الاسكندرية عام ١٩٢٦، وأخرج أول أفلامه الطويلة وهو فى الرابعة والعشرين من عمره

عام ١٩٥٠ ، وقد احتفلت جمعية نقاد السينما المصريين فى إطار برنامجها الثقافى عام ١٩٧٥ باليوبيل الذهبى لمولده، واليوبيل الفضى لعمله فى السينما.

عرف يوسف شاهين السينما منذ كان طفلا. أذهلته تلك الصور السحرية المتحركة، وكان حبه الأول لشارلو ذى الشارب الصغير والبنطلون المنبعج وكما عرف الكثير عن الدنيا من خلال السينما، أراد أن يعبر عن فهمه لهذه الدنيا بالسينما، وأصبحت الأفلام هى وسيلته للتعبير عن أفكاره وأحلامه، ولإثبات وجوده فى هذا العالم.

وقبل أن يخرج أول أفلامه درس يوسف شاهين شكسبير وأخرج بعض مسرحياته واشترك فى تمثيلها على مسرح كلية فيكتوريا أثناء تلقيه العلم فيها، كما درس لمدة عامين فى معهد باسادينا بكاليفورنيا فى مغامرة مجنونة قام بها وحده وهو فى الثامنة عشرة من عمره.

● ماذا فعلت عقب عودتك إلى مصر. لقد كانت السينما المصرية بعد الحرب مغلقة على عدد محدود من المخرجين، وتعانى من أشد فترات الانحطاط فى تاريخها كيف استطعت أن تخترق الحصار؟.

البداية:

ـ كنت أريد أن أخرج الأفلام مهما كان الثمن. وفى إطار السينما السائدة أخرجت أربعة أفلام هى: «بابا أمين» سنة ١٩٥٠ «ابن النيل» سنة ١٩٥١ «المهرج الكبير» و«سيدة القصر» ١٩٥٢ ثم «نساء بلا رجال» ١٩٥٣.

● ما هو أهم فيلم بين هذه الأفلام من وجهة نظرك، أو بالأحرى الفيلم الذى استطعت فيه أكثر من غيره أن تتجاوز السينما السائدة؟.

ـ فيلم «ابن النيل» وكان أهم ما حققته فى هذا الفيلم تصوير الحياة فى القرية المصرية على حقيقتها. لقد صورت ٩٠٪ من الفيلم خارج الاستديو، وقدمت لأول مرة شكرى سرحان تعبيرا عن الوجه المصرى الحقيقى. وقد نجح الفيلم نجاحا كبيرا إذ بلغت تكاليفه ١٣ ألف جنيه، وحقق ٧٠ ألف جنيه.

● يفهم من حديثك أنك تعتبر «صراع فى الوادى» ١٩٥٤ نقلة كبيرة فى تاريخك الفنى وهذا صحيح. هل يمكن أن نعرف على وجه التحديد وجهة نظرك فى تأثير ثورة يوليو على موقفك السياسى والاجتماعى فى الفيلم؟.

ـ هناك تأثير لا شك فى هذا، ولكنه ليس تأثيرا مباشرا وإنما نتيجة الجو العام. الواقع أننى لم أكن أهتم بالسياسة فى ذلك الوقت على النحو

الذى يجب أن يكون بالنسبة للسينمائى، بل وبالنسبة حتى للمواطن العادى. كان السينمائى فى مصر وربما لا يزال كائنا معزولا عن المجتمع بإرادته وبغير ارادته. ولم أكن أختلف إلا فى فهمى للسينما، ومعرفتى الوثيقة بالسينما الأمريكية والأوربية.

كان هناك موقف سياسى فى «صراع فى الوادى» نعم، ولكنه إذا جاز التعبير موقف «فطرى». ضد الإقطاع، نعم، ولكن على أساس عاطفى تمثل فى إدانة الظالم وإثارة الناس ضده، وتمجيد المظلوم، وإثارة تعاطف الناس معه. ولا شك أن «إعدام المظلوم»، وعدم إنقاذه فى اللحظة الأخيرة كما كان معتادا وصل بالتعاطف معه إلى الذروة، وصدم المتفرج وجعله يخرج من السينما وهو لا يشعر تماما بالأمان الأمر الذى أتعمده الآن وأريده.

عمر الشريف

● قدمت عمر الشريف لأول مرة فى «صراع فى الوادى» ما الذى وجدته فى عمر الشريف؟ وما رأيك فى مساره الفنى بعد ذلك فى مصر والعالم؟

- على العكس مما يتصور البعض أعتقد أن عمر الشريف وجه مصرى خالص، ولولا هذا لما عرف طريقه إلى العالم الخارجى. لو كان «فلاح خواجة» كما قالوا فما الذى دعاهم إلى فتح أبواب السينما الأمريكية والأوربية له. والواقع أننى لم أشاهد الكثير من أفلامه خارج

مصر، ولكنى وجدته لا ينجح فى اختيار أدواره دائما وقد غضبت منه جدا عندما قبل تمثيل دور جيفارا فى الفيلم الذى حاول أن يشوه صورة المناضل الثورى العظيم.

• يختلف «شيطان الصحراء» عن «صراع فى الوادى» رغم أنك أخرجته فى نفس عام ١٩٥٤، وكذلك «صراع فى الميناء» و«ودعت حبك» ١٩٥٦، و«انت حبيبى» ١٩٥٧. كيف تفسر ذلك؟

- أولا وكما قلت لك كان الموقف السياسى فى «صراع فى الوادى» فطريا أكثر منه موقفا واعيا كل الوعى. ثانياً فى رأيى أن السينما المصرية فى أوائل الخمسينيات وحتى بعد تأميم القناة عام ١٩٥٦ ظلت خاضعة لنفس المفاهيم التى كانت سائدة بعد الحرب، ولم تتغير بعد الثورة مباشرة وإنما بعد نضوج الثورة إذا جاز التعبير يستثنى من هذا بعض أفلام صلاح أبو سيف فقط.

ان «شيطان الصحراء» لا يعدو أن يكون بروفة لفيلم «صلاح الدين الأيوبى» بعد ذلك. أما فى «ودعت حبك» و «انت حبيبى» فقد جربت الأفلام الغنائية وحاولت تطويرها فى حدود.

عام ١٩٥٨

• لا خلاف حول أهمية «عام ١٩٥٨» فى مسيرتك الفنية الطويلة. أخرجت عام ١٩٥٨ «باب الحديد» ثم

«جميلة الجزائرية» وفي كل منهما تتبلور رغبتك في التعبير عن الواقع الاجتماعي في مصر، وعن واقع حركة التحرر العربية الصاعدة في ذلك الوقت.

- كنت أكثر وعيا بحكم الجو العام أيضا، وأردت في «باب الحديد» التعبير عن الواقع من خلال التعبير عن نفسي، وفي «جميلة» أردت التعبير عن ثورة الجزائر من خلال التعبير عن عاطفتي المشبوبة تجاه بطولات الشعب الذي كان العالم كله يتحدث عنه بإعجاب وتقدير.

● المشكلة هي الاستمرار، ما الذي دفعك إلى العودة للسينما السائدة بعد ذلك؟ إن من أفلامك التالية بعض من أقل أفلامك شأنا، ربما ليس «حب إلى الأبد» ١٩٥٩ ولكن كيف تفسر مستوى «بين ايديك» و«نداء العشاق» ١٩٦٠ ثم «رجل في حياتي» ١٩٦١؟.

- كنت قد بذلت مجهودا كبيرا في «باب الحديد» ومع ذلك فشل فشلا ذريعا، بل وبصق على وجهي أحد المشاهدين ليلة العرض الأول. وأنا بشر وأكره أن أفشل مثل أي إنسان. إنك لا تتصور معنى أن تدخل السينما فتجد القاعة خالية. هذا شعور لا يمكن أن يدركه النقاد كما يدركه صناع الأفلام.

ولكني لا أتملص من مسئوليتي عن أي فيلم أخرجته. إنني طوال حياتي لم أهمل في إخراج مشهد واحد في أي فيلم من أفلامي، وأكثر



يوسف شاهين مع المؤلف في مهرجان برلين ١٩٧٩

ما يثيرني حتى الآن في أي فيلم أراه الاهمال في إخراجه. وفي رأيي أن فيلم «حب إلى الأبد» يحتاج إلى إعادة اكتشاف.

صلاح الدين

● يقال إن فيلم «الناصر صلاح الدين» عام ١٩٦٣ كان تعبيرا رسميا عن التمسك بجمال عبد الناصر قائدا للأمة العربية في مواجهة تمزق الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦١؟.

- مرة أخرى سأكون صريحا معك، وأقول ربما كانت الدولة بدعمها للفيلم تهدف إلى ذلك من بين ما كانت تهدف. كانت مشاعري مع الوحدة العربية وأنا اليوم أؤمن إيمانا واعيا بضرورة هذه الوحدة. ولكن عندما أخرجت «الناصر صلاح الدين» كنت أريد أن أثبت أن إخراج الأفلام التاريخية والمعارك الحربية لا يتطلب بالضرورة الميزانية الهائلة التي نجدها في أفلام هوليود الضخمة.

صحيح أن الفيلم تكلف أكثر من مائة ألف جنيه، ولكن هذا الرقم لا يمثل شيئا في أي فيلم تاريخي في العالم.

● كان «الناصر صلاح الدين» أول أفلامك المصورة بالألوان وبعده لم تعد مرة أخرى إلى الأبيض والأسود.

- في مشهد الهجوم على الحجاج المسلمين وذبحهم أردت أن أعبر عن المشهد دون أن يراه المتفرج، وفجأة رأيت في مخيلتي لونين: لون

ملابس الحجاج البيضاء، ولون الدم الأحمر. وكانت النتيجة اللقطة التجريدية التى يسال فيها الدم على مساحة بيضاء عقب بداية الهجوم مباشرة، ومن بعد ذلك لم أجد معنى للعودة إلى الأبيض والأسود. أدركت أن الألوان تساعد المخرج على التعبير بشكل أكثر وضوحا وتركيزا. وهل نحلم بأكثر من الوضوح والتركيز؟.

● ***يختلف النقاد فى تقييم «فجر يوم جديد» ١٩٦٥ الذى أخرجته قبل هجرتك إلى لبنان ما هو تقييمك أنت للفيلم؟.***

- أردت فى «فجر يوم جديد» أن أعبر عن مصر الجديدة التى تولد بعد القرارات الاشتراكية وكنت واعيا بذلك تماما، ومصر القديمة التى تحاول أن تجهض التجربة وتدمر تلك القرارات الاشتراكية، وقمت بتمثيل الدور الذى يعبر عن هذه الطبقة بنفسى.

إن الدوافع التى جعلتنى أمثل دور قناوى فى «باب الحديد» هى ذاتها الدوافع التى جعلتنى أمثل دور البورجوازى فى «**فجر يوم جديد**» إنه الإحساس بأن الفيلم لصيق بى إلى درجة هائلة. والاختلاف فى تقييم «**فجر يوم جديد**» والذى بدا مثلا فى مقالك المزعج والذى كان عنوانه «فجر يوم جديد من وجهة نظر سائح» يرجع إلى الخلط بين التعبير الواقعى والتأثر بالسينما الأجنبية ثم لا تنسى أن هذا الفيلم الذى صوره كبير المصورين عبد العزيز فهمى كان فتحا حقيقيا فى استخدام الألوان فى الأفلام المصرية.

الهجرة إلى لبنان

● ولماذا هاجرت ؟

- لنفس الأسباب التى كان يعانى منها البطل فى «فجر يوم جديد». شعرت أن الاشتراكية التى كنا نحلم بها بوعى وبدون وعى تحولت إلى بيروقراطية، وتسلط، وأصبح البيروقراطى هو ملك زمانه، وكان ذلك واضحا تماما فى القطاع العام السينمائى. زهقت وقررت أن أخرج لأستنشق الهواء.

● ثبت من خلال «بياع الخواتم» ١٩٦٥ و«رمال من ذهب» ١٩٦٦ اللذين أخرجتهما فى المهجر أنك خارج مصر مثل السمكة خارج الماء. هل توافق على ذلك؟ وهل هناك علاقة بين هزيمة١٩٦٧ وبين عودتك ثانية إلى مصر، وإخراج «الأرض» الذى عرض عام ١٩٧٠ ؟.

- نعم كانت سنوات الهجرة سنوات قلق وضياع كامل، وعندما وقعت الهزيمة كان لابد من العودة، ومواجهة الواقع مهما كانت النتائج، لقد ولدت من جديد بعد الهزيمة من خلال الألم منها والأمل فى تجاوزها و «الأرض» فى رأيى تعبير واع عن ذلك.

● أفضل الحديث عن أفلامك فى المرحلة التالية ككل متكامل. هناك «الأرض» ١٩٧٠ و«الاختيار» ١٩٧١ و«العصفور» ١٩٧٣ (عرض عام ١٩٧٥) و«الناس والنيل»

الذى أعدت إخراجه وعرض عام ١٩٧٢ . هل يمثل العصفور خلاصة ما؟.

- أنا واحد من الذين تعلموا من خلال العمل، وليس قبل أن أبدأ وأعنى بالتعلم هنا معرفة الطريق الصحيح . لقد بدأت فى الفترة التى كانت فيها السينما المصرية فى مرحلة الازدهار الكاذب إذا صح التعبير. ولكن منذ البداية أدركت أن صنع الأفلام يتطلب جهدا شاقا، أو وقتا طويلا أو كليهما معاً. ولا أقول إننى استطعت الوقوف ضد أخلاقيات السينما فى هذه المرحلة، فقد استسلمت لها فترات طويلة.

ومن داخل أخلاقيات السينما التى أعرفها، ومن خلال رغبتى فى الخروج من دوائرها التقليدية تمكنت فى السنوات الأخيرة من تجاوزها إلى حد ما ولكن الأمر يحتاج إلى مزيد من الوقت. نعم «العصفور» خلاصة، ولكنى اليوم بعد «**عودة الابن الضال**» لا أستطيع القول بأنه خلاصة كل تجربتى وإنما خلاصة مرحلة.

ما بعد ٥ يونيو

● هل يمكن أن نعتبر «الأرض» بداية هذه المرحلة وهل نستطيع القول بأن هذه المرحلة هى مرحلة سينما ما بعد ٥ يونيو؟

- لا شك أن ٥ يونيو قد لعب دوراً كبيراً فى إدراكى لمسئولية الفنان تجاه المجتمع ولكن الحق أننى كنت أشعر بهذه المسئولية منذ ثورة

١٩٥٢ عندما كان علىّ أن أختار، ولو على نحو مجرد، ولا يخلو من الضبابية، بين الانتماء إلى ما يحدث فى الواقع من حولى وبين الاكتفاء بالفرجة عليه، ولعل ذلك يتضح فى «صراع فى الوادى» ١٩٥٤ وغيره من أفلامى.

ويختلف الأمر بعد هزيمة ٥ يونيو: لقد انتقلت من سينما التسلية البورجوازية إلى محاولة إثارة الموضوعات فى إطار هذه السينما، ثم إلى صنع سينما تلبى الاحتياجات الحقيقية للمجتمع الآن. لابد من عمل سينما لا يمكن الاستغناء عنها. الجمهور أثبت هذا أيضا، بل وفرضه ولو كان «العصفور» قد عرض قبل حرب أكتوبر لبدا ذلك واضحا تماما.

بالطبع إن الاستمرار فى صنع هذه السينما أكثر صعوبة من إدراك ضرورتها وعلى أية حال. ورغم الأعوام الخمسين واليوبيل الفضى وكل هذه المؤامرات على لكى أعجز قبل الأوان أنا أعتبر نفسى تحت التكوين دائما، مثل السينما نفسها.

● ينتمى «العصفور» إلى تلك الأفلام التى يطلق عليها «سياسية» وهو فى ذلك يختلف عن «الأرض» و «الاختيار» «الناس والنيل» هل يمكن القول إن «جميلة» كان أول أفلامك «السياسية».



يوسف شاهين مع تلحمى ودى ميل وأنتونى كوين فى هوليود عام ١٩٥٨

- أنا من الجناح الذى يؤمن بأن لكل فيلم بعده السياسى. والحقيقة أننى لم أفكر فى «جميلة» كفيلم سياسى، وإنما على أقصى تقدير، وكما قلت سابقا، من تلك الأفلام التى يسمونها «وطنية»، أو «حماسية». ولكن «جميلة» جعلتنى أشعر «بأهمية» السينما، وخاصة عندما عرض فى مهرجان موسكو عام ١٩٥٩.

إننى الآن فخور به، كما أننى أعتبر «الناس والنيل» فيلما سياسيا، وأعتز به أيضا. إننى فخور بالحديث عن تحويل مجرى نهر النيل، وإنشاء السد العالى كحدث هام فى تاريخ مصر.

● *وفيلم الجائزة الكبرى: «الاختيار»؟*

- «الاختيار» هو بؤرة هذه المرحلة إذا كانت هناك مرحلة. إنه المواجهة المباشرة مع الهزيمة، والطرح الواضح لمسئولية المثقفين عن هذه الهزيمة، ومسئولية المجتمع ككل.

كنت فى «الاختيار» شجاعا إلى درجة ربما لاتجدها حتى فى «العصفور». أنا اليوم أدرك ذلك جيدا، وأزداد اقتناعا برفضى لوجهة نظر «جى انيبل» عندما قال إنه يفضل «الأرض»، ويعيب على «الاختيار» كثافته وتعقيده.

قلت له فى المؤتمر الصحفى فى قرطاج «اطلع من نافوخى»، وقد طلع. إننى أرفض تماما حكاية «البساطة» هذه، بل وأعتبرها «إهانة» للعقل.

• هناك رابطة ما أشعر بها بين «باب الحديد» و «فجر يوم جديد» و «الاختيار» ، وأنا أعلم أنك كنت تريد أن تمثل دور عزت العلايلى فى «الاختيار» - هل تشعر بذلك ؟؟

- ربما، وعلى أية حال لك، ولكل النقاد أن يسرحوا كما يريدون، ولكنى أشعر أن أفلامى لم تدرس بعناية حتى الآن. إن عليكم أن تبذلوا مجهوداً أكبر عندما تجدون أن المخرج يبذل مجهوداً أكبر. ولا مزيد عندى فى هذا الصدد.

السـيناريو

• اشتركت فى كتابة «العصفور» ومن قبله «الاختيار» ، ومن بعده «عودة الابن الضال» ، ولم تكن هذه عادتك من قبل ذلك. ما هو موقفك الآن من علاقة المخرج بالسيناريو؟

- لقد بدأت العمل فى السيناريو على الطريقة الأمريكية أو بالأحرى الهوليودية التى كانت ولاتزال سائدة فى مصر. وهى طريقة أن هناك عدة مهن تتفاعل لإنتاج الفيلم. ومع الوقت وخاصة بعد ظهور اتجاهات التجديد فى السينما المعاصرة أدركت أن هذا المفهوم للعمل ناقص ومشوه. أدركت أننى ضمن نظام للإنتاج أشبه بعملية غسيل المخ للفنان، وللجمهور فى وقت واحد. إن أفلامى شىء، وحياتى والواقع من حولى شىء آخر. ومن هنا أدركت ضرورة عدم تقسيم العمل، وخاصة السيناريو والإخراج.

ومن ناحية أخرى فإن من الخطأ تماما تصور أن دورى فى الأفلام التى لم أشترك رسميا فيها من السينارست كان مجرد التنفيذ. هذا خطأ شائع بين النقاد بالنسبة لى، وبالنسبة لغيرى. إن السيناريو فى النهاية يخرج من بين يدى، ومن عقلى أنا.

• يتميز «العصفور» عن غيره من أفلامك بعد ٥ يونيو بالتحليل السياسى والاجتماعى والموقف الواضح مما تعرضه.

- وماذا عن التحليل السياسى والاجتماعى فى «الأرض»، وفى «الاختيار» بل وفى «الناس والنيل» أيضا. وماذا عن الموقف الواضح فى هذه الأفلام. كلا.. إننى لا أتفق معك فى ذلك، ولكن قل إن فى «العصفور» المزيد من التحليل، والمزيد من الوضوح، وهذا ما يجعلنى اعتبره خلاصة هذه المرحلة بالنسبة لى.

إننى اليوم مثلا لا أستطيع إخراج فيلم مثل «الناصر صلاح الدين». لقد كان الهدف منه خلق شحنة عاطفية، ولكن ذلك لم يعد كافيا. لابد من التحليل وبغض النظر عن الحدث فى «العصفور»، وهو ٥ يونيو، وتحليل أسبابه، أو محاولة كشف المجتمع الذى أدى إلى الهزيمة، هناك المعنى الجوهرى الذى سعيت إلى تجسيده، والمتمثل فى مظاهرات ٩ يونيو. إنها تعنى أن الهدف الكبير يجعل من إرادة أفراد الشعب إرادة واحدة.

الإنتاج المشترك

● وماذا عن تجربة الإنتاج المشترك فى «العصفور»، ثم بعد ذلك فى «عودة الابن الضال»، وقبل ذلك فى «الناس والنيل»؟

- أنت تعلم أننى كنت على وشك إخراج «العصفور» لحساب القطاع العام. وفجأة توقف القطاع العام عن الإنتاج فى أكتوبر ١٩٧١، ولم يكن من الممكن أن أنتظر، وها هى السنوات تمر. وبناء على ذلك قررت إنشاء شركة أفلام مصر العالمية واتفقت مع الجزائر وأنتجت «العصفور» ثم «عودة الابن الضال».

بالطبع استفدت جدا من تجربة «الناس والنيل» المشترك مع الاتحاد السوفييتى. صحيح أن لى حسابا مؤجلا مع النقاد الذين هاجموا النسخة الأولى، وأنا واثق أن التاريخ سوف ينصف هذا الفيلم. ولكن هذا لا يعنى أن التجربة كانت بلا أخطاء. كان التأليف والإخراج أيضا مشتركين، وهذا هو سر مشاكل «الناس والنيل». الواجب أن يكون الإنتاج فقط هو المشترك أى التمويل. وهذا ما حدث فى إنتاجى مع الجزائر.

● ما هو أثر منع «العصفور» عليك، وما هو تأثير ذلك على قرارك بصنع سينما تلبى الاحتياجات الحقيقية للمجتمع كما تقول؟

ـ منع «العصفور» زادنى إصرارا على موقفى، وإن كنت لا أستطيع أن أخفى اليأس الذى سببه لى فى بعض اللحظات. ولكنها كانت مجرد لحظات. إننى أؤمن بالحاجة إلى التشجيع. أنا لست بطلا، كما أننى لست مضطهدا وقد نالنى من التشجيع الكثير، ولكن ليس بما يكفى. لقد علمتنى التجربة فى «باب الحديد» أن نجاح أى فيلم ليس بما يحققه فى العرض الأول من إيرادات فقط، وإنما بمدى قدرته على الاستمرار والتأثير. وعلمتنى تجربة «العصفور» أن الأفلام مهما طال منعها سوف تعرض يوما. وإننى فخور بعرض «العصفور» بعد حرب أكتوبر رغم أن ذلك قد أضعف من تأثيره، فقد فرضت الحرب عرضه، كما فرض الشعب هذه الحرب.

إننى فخور أيضا بأن أغنية «راجعين» التى لحنها المرحوم على إسماعيل فى «العصفور» كانت هى أغنية العبور الأولى أثناء القتال. وقد استخدمت هذه الأغنية فى فيلم «الانطلاق» الذى أخرجته لحساب ستديو الجيش بعد أيام من الحرب ولكن الفيلم لم يعرض.

الأفلام القصيرة

● ***أثناء منع «العصفور» أخرجت أيضا الفيلم القصير «سلوى» ١٩٧٢، ولم يعرض بدوره. لماذا؟***

ـ أما عن عدم عرض فيلم «الانطلاق» فيسأل عن ذلك المسئولين فى ستديو الجيش. أما «سلوى» وهو من إنتاج منظمة «اليونيسيف» التابعة للأمم المتحدة فلم أجد أى رغبه فى عرضه. بالطبع ليس فى

الأمر ما يخجل، بل إن فيه تجربة مثيرة في التصوير بالألوان مع عبدالعزيز فهمي، ولكن هذا ما حدث.؟!

الواقع أنني لا أجد نفسي في الأفلام القصيرة، وقد أخرجت منها ثلاثة هي إلى جانب الفيلمين المذكورين فيلم «عيد الميرون» ١٩٦٨ الذي أخرجته عقب عودتي من لبنان مباشرة.

● أنت الآن منتج، وصاحب شركة للإنتاج. ما هو تأثير يوسف شاهين المنتج على يوسف شاهين المخرج، وكيف ترى الآن تجاربك مع المنتجين الآخرين؟

- ظروفي الجديدة لن تغير مفهومي للسينما، ولن تغير من رؤيتي للحياة لأن هذا المفهوم حصيلة سنوات عملي، وتلك الرؤية حصيلة حياتي كلها. يوسف شاهين المنتج هو ذاته يوسف شاهين المخرج. تأكدت أنني لم أكن مسرفا كما كانوا يقولون. إن إنتاج فيلم فيه صورة واضحة وصوت واضح فقط أمر يتكلف أموالا كبيرة. وكما كنت ضد نظام النجوم في أغلب أفلامي كمخرج، وخاصة أفلام القطاع العام، لا أزال ضد نظام النجوم في إنتاجي.

كلام «جودار وجي انيبل» وغيرهما كلام أسطوري فارغ: خذ كاميرا وفيلم خام واعمل فيلم. المهم الرؤية! كلام أسطوري وفارغ كما أقول لك: أكتب ولو بدمك وليس بالحبر. سوف تكتب مرة، ولكن الاستمرار مستحيل. ستموت. «جودار» يضرب رأسه في الحائط، وسوف يحطم رأسه بنفسه.

● الواقع أنه لا يمكن قبول رأيك هذا دون تحفظ، فالسينما الموازية حقيقة، وهى لا تلغى السينما التقليدية أو السينما الثورية فى إطار السائد.

ـ عندما يكون الاختيار بين «النبلة» و «المدفع» وتختار «النبلة» فأنت حر تماما، ولكنك أكبر أحمق فى العالم ولن تضر غير نفسك. إننى لا أقول إن فرصة الاختيار متاحة للجميع، ولكن عليك أن تحارب من أجل هذه الفرصة.

عودة الابن الضال

● متى بدأت تفكر فى «عودة الابن الضال» وإلى أى مدى يمثل بالنسبة لك مرحلة جديدة؟

ـ بدأت أفكر فى «عودة الابن الضال» أثناء منع «العصفور». وهو لا يمثل بداية مرحلة جديدة، وإنما خلاصة كل تجاربى فى السينما منذ بدأت العمل قبل ربع قرن. بعده يمكن أن أبدأ مرحلة جديدة.

إننى منذ فترة طويلة وأنا أرفض أكثر فأكثر أن أحكى الحواديت. أريد أن أعبر عن بعض الأشياء التى أحس بها. أننى لم أعد استطيع أن أحكى أية حواديت. لتكن هذه ميزة، أو لتكن عيبا. المهم أننى لم أعد استطيع ذلك. أنا يائس، وأشعر أننى لن أقول كل ما أريد أن أقوله.. لا أدرى لماذا؟ ربما بسبب أذنى التى تضعف، أو بسبب شىء آخر لا أدرى. المهم أننى سوف أجد دائما طريقة للإنتاج.

• قلت فى ندوة «أفكا» أثناء الاحتفال باليوبيل الفضى، وكنت تصور «عودة الابن الضال» إن الفيلم «مأساة موسيقية»، والآن، وقد تم الفيلم، هل لك أن توضح ما الذى كنت تقصده بهذا التعبير؟

ـ أقصد بهذا التعبير الاجتهادى التفرقة بين الفيلم وبين ما يطلقون عليه فى هوليود أفلام الكوميديا الموسيقية. فهناك أغانٍ فى الفيلم، ولكن ليس معنى هذا أنه فيلم كوميدى. إنه ليس فيلماً كوميدياً، وليس أيضا من الأفلام التى يطلقون عليها فى مصر الأفلام الغنائية. ذلك اجتهادى الخاص فى تصنيف الفيلم.

لقد توقفت منذ فترة طويلة عن التفكير فى ما هو واقعى وغير واقعى. من الواقعى أن يتدحرج أبو سويلم فى الحقل فى نهاية «الأرض» والحصان يشده، ولكن ليس من الواقعى أن يحرث الأرض بأظافره. عندما جاءتنى الفكرة نفذتها ولم أفكر فى شىء آخر. وفى «عودة الابن الضال» انطلقت تماما وفعلت كل ما أريده.

• ولكنك تظل مخرجا واقعيا، أعنى الواقعية التى سماها جارودى واقعية بلا ضفاف.

ـ واقعية بلا ضفاف نعم. لا أريد أن أعبر عن صورة الشىء، وإنما عن جوهره، عن ثرائه الخاص. أريد أن أعبر عن قلب يدق!

إن واقعية الرجل الأبيض الذى يجرى وراء رجل أسود لم تعد سوى نكتة سخيفة. الذين يطالبون بهذه الواقعية هم أنفسهم الذين سخروا من الحرفة، وهاجموا هوليود والسينما الامريكية فى نفس الوقت.

● وهل استخدمت الأغانى فى «عودة الابن الضال» كوسيلة من وسائل التحرر من الواقعية؟

- أنا لست فى صراع مع الواقعية، ولكن أصبحت أرفض كل التصنيفات الجامدة. أريد أن أصنع حواراً مع جمهورى، أريد أن أصل إليه، وأتحاور معه. ولذلك لجأت إلى الأغانى ضمن وسائل أخرى لصنع هذا الحوار. إن الواقعية كما يريدها البعض وسيلة صعبة للاتصال.

المسألة فى الحقيقة أننى أشعر بالاحتياج إلى الأغنية، فاقدمها فى وقتها، مثلا فكرة الشارع لنا جاءت فى باريس. كان البوليس يطارد الطلبة، وكانوا يقولون الشارع لنا، فكرت فى أن الشارع كان دائما للبوليس وليس لهم، ورأيت فى هذا كله تجسيداً للدعوة إلى التغيير. لقد جعلتنى الأغانى أقول ما أريده بشكل أقوى وأوضح وأكثر فعالية.

● ما هو تأثير واقع ١٩٧٥ على الفيلم أثناء التصوير. هل تغير السيناريو، وإلى أى مدى؟

- تأثير واقع ١٩٧٥ أثناء التصوير تأثير كامل وشامل. وهذا فى رأيى طبيعى جدا بالنسبة لكل فيلم. إن الفيلم هو النسخة النهائية منه،

وليس السيناريو الأول، إن الفيلم يولد عبر مراحل طويلة حتى ينمو ويأخذ شكله النهائى. ومن المستحيل ألا يكون هناك تأثير ما لما يحدث حولك وأنت تصور مهما كان السيناريو مكتملا. إن التأثير ليس مجموعة أحداث، ولكنه قد يكون فى أصغر التفاصيل،

● *ما هو الدافع الأساسى الذى جعلك تصنع هذا الفيلم، وما هو موضوع الحوار الذى تريد صنعه مع الجمهور كما تقول ؟*

ـ أنا خائف. والخوف هو الدافع الرئيسى الذى جعلنى أصنع هذا الفيلم، وهو موضوع الحوار الذى أريد أن أصنعه مع جمهورى فى نفس الوقت. أنا خائف من «العودة». خائف من مشاهدتى أشياء كانت قد اختفت، وتعود الآن إلى مصر مرة أخرى! إنهم يفهمون «الانفتاح» تماما كما يفهمون «الاشتراكية».. انفتاح لهم وحدهم، واشتراكية لهم وحدهم.

● *من هم ؟*

ـ لا .. لا.. لست أقصد التجهيل أو التعميم.. إننى أقصد هذه الطبقة الجديدة.. هؤلاء السماسرة فى كل مكان.. أقصد الذين يعملون لصالحهم، ولصالحهم فقط.. أقصد كل ما تراه فى الفيلم.

● *هل دخلت أحد الاحزاب ؟*

ـ دخلت حزب اليسار لإدراكى أنه لابد من الانتماء، ولابد من العمل الجماعى، ولكنى دخلت بشروطى. أعنى أننى إذا لم أجد وسيلة

لتحقيق بعض الانجازات العملية فلن استمر دون جدوى. إننى أرفض الموقف السلبى على كل مستوياته.

جمعية نقاد السينما المصريين
النشرات الخاصة - ١٩ سبتمبر ١٩٧٦

اسكندرية .. ليه

● فى حديث لنا سألتك عن اسكندرية ليه، وكنت تكتب السيناريو، فقلت «أريد أن أتحدث عن حقيقتى وحقيقة زمنى». والآن وقد انتهى الفيلم، إلى أى مدى تحدثت عن حقيقتك وحقيقة زمنك؟

- إلى أبعد حد ممكن. وطبعا ضع عدة خطوط تحت كلمة «ممكن». صحيح أننى كنت حرا ولم أخضع لأى رقابة سواء من جهة الصديق الذى شاركنى الإنتاج وأعنى به هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية أم من جهة الرقابة فى مصر. ومع ذلك فهذه الحرية مثل كل حرية ليست مطلقة. إن الحديث عن الجدة التى تخلق الرعب فى الصبى الصغير عندما تقول بعد وفاة شقيقه «ليته كان الصغير» هذا الحديث رغم أنه حقيقى وبسيط فى بساطة الحياة ذاتها رغم كل تعقيداتها يعتبر اختراقا لمحرمات «العائلة».. ثم أن «اسكندرية ليه..» عن فترة الشوق إلى العلم والمعرفة وإثبات الذات فى ظل ظروف صعبة.. لم تكن العقد كثيرة، لم تكن الحياة الداخلية معقدة كما أصبحت بعد ذلك.

• ولكنك تقدم الفيلم من واقع اليوم.. صحيح انه عن فترة الشباب المبكرة، ولكن هذه الفترة معروضة من خلال «الشيخ» صاحب الخمسين عاما..

- إنه جدل بين الصبى والشيخ. إنه أول أفلامى كما أنه أحدثها، وأحدثها بقدر ما هو أولها. ولكن المسألة ليست سيرة ذاتية فقط. أى تعبير عن ادراك ما. تأمل واقع اليوم وواقع ١٩٤٢ فى الاسكندرية هنا أيضا جدل تاريخى بكل معنى الكلمة. ليس الفيلم عن كل الحقيقة ولكنه محاولة لتلمس بداية الطريق للحديث عن الحقيقة.. إنه تصفية حساب مع العائلة ويبدأ بعد ذلك الحساب مع النفس.

• تعنى أن علينا انتظار المزيد من «الصراحة»...

- بالطبع هذا ما أتمناه.. غير أن الحديث عن «الحقيقة» كما تعلم هو الحديث الصعب بل الأصعب اطلاقاً.. إننا نخفى أشياء كثيرة داخلنا عن أنفسنا وعن الآخرين.. لماذا لا نقولها.. بالنسبة إلى الجنس مثلا.. لقد لمست بعض الحقيقة فى العلاقة بين عادل بك وبين الجندى الانجليزى.. المسألة ليست أكبر ولا أقل من أى علاقة أخرى.. إنها هكذا، وهكذا الحياة، فى الحياة هذا أيضا موجود، فلماذا لا نتحدث عن الحياة.. كل الحياة..

• أشعر بعد «اسكندرية ليه» أنك أنهيت مرحلة وبدأت أخرى.. لا أريد أن اخترع «ثلاثية» ولكن «الاختيار» و

«العصفور» و «عودة الابن الضال» ثلاثة أفلام بين قوسين..

- فى حياة كل منا لحظات إدراك.. وهكذا أطلق عليها أو هكذا أسميها لأننى لا أعرف تسمية أخرى.. بالنسبة لى كانت لحظة الإدراك الكبرى فى حياتى ولاتزال هى هزيمة حرب يونيو ١٩٦٧.. لا أستطيع أبدا أن أنسى هذه اللحظة.. وهى لم تكن لحظة بكاء بل لحظة تنوير.. إدراك.. كان الحلم الأمريكى قد انتهى عام ١٩٥٦ وكان ٥ يونيو نهاية الحلم الاجتماعى إذا جاز التعبير أو الحلم بمجتمع جديد بالطريقة التى كان يصنع بها، وأخيراً انتهى حلم الحياة ذاتها بعد العملية التى أجريتها فى قلبى عام ١٩٧٧. أردت أن أتحدث عن الأحلام المحطمة فكان «اسكندرية.. ليه».

● كنت تبدو فى هذه «الثلاثية» وكأنك تبحث أكثر مما تجد.. ربما يبدو ذلك فى «العصفور» بشكل واضح.. أعنى من ناحية الأسلوب.. ولكن الأمر يختلف هنا...

- ما أعرفه أننى أبحث دائما ولكن هناك فعلاً فرق بين «اسكندرية.. ليه» وبين ما سبقه من الأفلام.. هنا ببساطة كنت «سعيدا» وأنا أصور سعادة فائقة سعادة لم أشعر بها من قبل إلا وأنا أصور «باب الحديد».. كنت أشعر أننى أفعل ما أريد فعلا وكنت لا أشعر، بالسينما، وأنسى نفسى فى بعض الأحيان.. عندما بكى المليجى

وهو يودع الشاب على الميناء ظلت الكاميرا تدور ولم أقل «استوب». لم أجد الشجاعة لأقول «استوب».. هنا لم أعد أخشى شيئاً.

● ***تعنى الجمهور والنقاد ..***

- ما أطلبه من الجمهور هو ما أطلبه من النقاد ومن المسئولين عن السينما أيضا. إنها الكلمة التى قد تبدو ساذجة: أن يكونوا طيبين.. هكذا المسألة ببساطة، وكما فتحت لكم قلبى فافتحوا لى قلوبكم وشاهدوا الفيلم ثم احكموا.. لا تحكموا على الفيلم قبل أن تشاهدوه، وشاهدوه بقلوب مفتوحة.

● ***ولكن ماذا عن الأسلوب ؟***

- سبق أن قلت فى حديث سابق إننى لم أعد استطيع أن أحكى حواديت.. ربما تكون هذه مشكلة ولكن هذا ما حدث فعلا. لم أعد أستطيع ماديا أن أفكر فى الفيلم كحدوته.. الأسلوب لم يعد يشغلنى بالمرة.. ولا كيف يكون. هذه هى طريقتى فى رؤية الأشياء، وليكن اسمها أسلوبى أو لا يكون. ما يشغلنى هو التعبير عن ما أشعر به.

● ***وتوصل هذا التعبير ..***

- افتحوا لى قلوبكم وسيصل.. هناك طبعا تربية فنية فاسدة.. هناك عجز عن قراءة لغة السينما وعن استقبال أى خروج على القواعد السائدة حتى من بعض النقاد.. ولكنى لا أريد أن أضع المسألة على نحو فاشى.. أنا لا أريد أن أفرض شيئا على أحد، ولكنى فقط أريد أن

أقول إن «باب الحديد» رفض تماما فى عرضه الأول واليوم يقال لى أنه أروع ما صنعت.. دون أوهام ودون ادعاءات أطلب فقط الطيبة.

●كيف تتعامل مع الواقع والخيال، المواد الروائية والمواد الوثائقية.

- لا أفكر فى كيفية التعامل وإنما أتعامل.. مثلا استخدام اللقطات الوثائقية فى «اسكندرية.. ليه» وعلاقتها باللقطات الحية وكأنها «حقيقة».. وضعتها هكذا كما هى وعندما سألنى البعض بعد عرض الفيلم فى افتتاح مهرجان قرطاج خارج المسابقة عن معنى هذه العلاقة بين المواد الروائية والمواد الوثائقية لم أجد ما أقوله.. إنها هكذا.. ما المشكلة فى أن تكون هكذا..

●ما رأيك فيما أثير حول الفيلم. أعنى ما أثير حول صلة الفيلم بما يجرى من مباحثات بين مصر واسرائيل ؟.

- لقد سبق وأثير هذا الموضوع وأنا أصور، ويومها كان تعليقى أننى لا أصنع فيلما تجاريا، ولا أعلق على الأحداث. هناك يهود فى فيلمى، ولكن لأن الاسكندرية ١٩٤٢ كان بها يهود. وهناك تسامح فى فيلمى، ولكن لأن هذا هو ما أشعر به.. والواقع أننى لا أريد أن أعلق على كل ما يقال عن فيلمى. لم أعد أهتم بهذا، فقد كنت حرا فى أن أعبر، وأترك للآخرين الحرية فى أن يعبروا أيضا.

مجلة «السينما العربية» مصر

أكتوبر ١٩٧٩

هاملت

«هاملت هو حبى الأول، والأخير»، هكذا بدأ يوسف شاهين حديثه عن فيلمه الجديد الذى لم يختر عنوانه بعد ولا يعرف من سيقوم بتمثيله ولا كيف يتم إنتاجه، ولكنه يكتبه.

والحديث لم يكن للنشر وإنما هو حديث شخصى بدأ بعد منتصف الليل وأحيانا يسجل المرء حديث الآخرين على شرائط، وأحيانا تخرج الكلمات من محدثك لتسجل فى ذاكرتك دون حاجة إلى شريط: يتوقف الأمر على مدى صدق الحديث. وقد كان يوسف شاهين فى تلك الليلة أصدق من أن أحتفظ بحديثه لنفسى كما طلب.

إن من حق جمهوره عليه أن يعرف ما الذى يفكر فيه، ومن واجبى أن أنشر على قراء هذه الصفحة كل ما أعرفه إذا استطعت. فماذا يقول فنان السينما المصرى الكبير أو ما الذى يشغله الآن؟ الحكاية هى حكاية الولد الصغير الذى قرأ هاملت لأول مرة فوجد تلك الشخصية التى ابتكرها شكسبير أقرب إليه من أى شخص آخر فى العالم.

يقول يوسف شاهين: هاملت كان أخى بعد وفاة أخى وكان أنا الذى أبحث عنه. هاملت كان التحدى، تحدى المصرى الذين يقولون عنه إنه متخلف، ولا يفهم هاملت ولا يشعر به، وتحدى الفقير الذى يريد أن يصبح مثل الأغنياء، وتحدى الممثل الذى يريد أن يثبت ذاته، وقد صورته فى اسكندرية ليه وهو يقرأ من هاملت بالانجليزية المكتوبة على السبورة بحروف عربية. تماما كما تستخدم بعض الدول العربية

التلكس. ولكن ما لم أصوره وأخفيته عن نفسى وعن الآخرين أنه حاول أن يمثل هاملت وهو يدرس التمثيل فى أمريكا فضحكوا من أنفه المفلطح فى البداية، وعندما أصر تركوه يمثل فى قاعة الدرس وبهروا من إحساسه القوى، ولكنهم لم يعطوه الفرصة أبدا لنقل هذا الإحساس إلى الآخرين.

ويستطرد **يوسف شاهين** كان هاملت هو شكرى سرحان، وكان عمر الشريف، وكان عزت العلايلى، ثم كان محسن محيى الدين. كنت أحاول مع كل منهم أن أجعل منه هاملت، هاملت فى حياته إذا لم يكن على الشاشة، أن أجعل منه أنا التى أبحث عنها ولم أجدها أبدا. ولكن فشلت المرة تلو المرة. نعم لم أنجح فى أن أكون هاملت، ولم ينجحوا هم أيضا، هاملت هو النبالة فى مواجهة النذالة، هو النزاهة فى مواجهة الاحتيال، هو الصدق فى مواجهة الكذب، والبراءة فى مواجهة التلوث. سألته هل تعتقد أن هاملت مارس الجنس ولو مرة واحدة فى حياته. قال لم أفكر فى ذلك أبدا ولكننى سوف أسأله.

يقول **يوسف شاهين** إن هاملت يتردد لأنه شريف، لأنه يبحث عن الحقيقة، لأنه يريد أن يقنع نفسه، قبل أن يقنع الآخرين. هاملت يوجد فى كل أفلامى، لأنه لم يفارقنى أبدا، والفيلم الذى أكتبه عن هاملت ليس «**اسكندرية.. ليه**» ولا «**حدوتة مصرية**»، ولا الجزء الثالث من ثلاثية حياتى كما قد يتبادر إلى ذهن النقاد الذين يريحهم وضع الأفلام فى تقاسيم وفهارس حتى قبل أن تتم. إنه خلاصة كل

الحياة وكل الأفلام وليس اسكندرية وحدوتة فقط. فيلمى الجديد عن حلم الفنان وحلم الحياة وعن الحياة كحلم.

الجمهورية
١٩٨٧/٦/٢٩

إسكندرية كمان وكمان

الحديث الحقيقى مع يوسف شاهين ليس «سؤال وجواب»، وإنما أن تنصت إليه وتتركه يتحدث بحرية، وتحاول أن تفهم المشاعر والأفكار وراء الكلام، ولعل هذا نفس ما يطلب شاهين من جمهور أفلامه، من جمهوره. يريده أن يرى المشاعر ويسمع الأفكار وراء الصور المتتابعة: يريده أن يتركه يتحدث بحرية، وأن يشاهد عمله فى حرية فى آن واحد.

قال تحدثنا عندما بدأت أفكر فى هذا الفيلم منذ عامين أو أكثر، والآن وبعد أن انتهى تصوير الفيلم يوم السبت الحادى عشر من نوفمبر. أردت أن يكون أول حديث بعد نهاية التصوير معك أيضا، فى نفس المكان أريد أن أقول إننى سعيد جدا بعملى وأتمنى أن يأتى الفيلم بالنسبة للمشاهد على نفس المستوى أى أن يسعده الفيلم.

سيرة ذاتية. الجزء الثالث من ثلاثية «الاسكندرية» بعد «اسكندرية ليه» و «حدوتة مصرية».. لا.. لا تجعلوا من السيرة الذاتية سجنا يوضع فيه الفيلم ولا يرى إلا من خلاله. نعم هى سيرتى

الذاتية، ولكن كل فيلم من أفلام كل مخرج هو على نحو ما سيرة ذاتية، سيرة اللحظة التي صور فيها المشهد وانعكاس الحالة أثناء التصوير.

لا تفهم من حديثي أنني أعتبر التصوير هو المرحلة الأهم. لا توجد مرحلة أهم في عمل فيلم من لحظات التفكير الأولى إلى لحظات وضع اللمسات الأخيرة، الفيلم هو كل هذه اللحظات. ابحثوا عن كلمة عربية لـ «بروسيس».. إنها التحولات ولا التفاعلات.. ربما تكون النمو أو التطور أو التخلق أو التكوين.

نعم.. الفيلم يتكون خلال مدة طويلة، ويستدعي أثناء تكوينه كل تجارب العمر. العذاب يصنع الفن ولو أنى لا أحب كلمة فن ولا فنان. تبدو كما لو كان المرء يخترع شيئا. هل يمكن أن نستبدل كلمة فن بـ «العذاب»، وكلمة فنان بـ «المعذب».

تألمت كثيرا. لنفسي وليس للآخرين. لأنني أريد أن أكون أكثر انفتاحا على الآخر. أحاسب نفسي. ألوم نفسي. ولا ألوم الآخرين. يقولون عجوز وخرف وموسوس بالحب والتفاهم. عجوز نعم، ولكن أحذروا أن تطلقوا على الحب والتفاهم تخريف. كل الأديان هي دعوة للحب والتفاهم مع الآخر. لا أخاف ولا أتردد في أن أقول إنها الإنسانية التي تشغلني، والإنسان هو الذي يعنيني.

لست ضد القومية طبعا، ولكن ضد تضييق الخناق على الإنسان بدعوى القومية. قيل إنني بعت اللغة العربية للفرنسيين لإنشاء معهد سينما بالفرنسية. كلام فارغ. قلت في حضور الرئيس ميتران نفسه

لابد أولا أن تتأكدوا من إجادة الفرنسيين للغة الفرنسية. أنا مع تعلم لغة أجنبيـة، ولكن ليس كـبـديل عن اللغـة الـعـربيـة، وإنما لإنماء ثقـافـتنا، وللانفتاح على الآخر. أرى أن نأخذ التكنولوجيا من فرنسا. هذا كل ما هنالك.

أنا هو أنا عند صنع «اسكندريـة كمـان وكمـان». وعند الحديث عن موضوع المعهد الجديد الذى أقترحه. الهدف واحد. الفكرة واحدة. الإحساس واحد. الأفعال فقط تتغير. وعندما اشتد العذاب ذهبت إلى الاسكندرية.. وأطلقت على الفـيلم اسكندرية... وربما أطلق على كل أفلامى بعد ذلك اسكندرية أى كمان وكمان.. ولماذا لا.. أنا قوميتى وإنسانيتى اسكندرانية. الاسكندرية عندى ليست مجرد مدينة، وإنما فكرة عن حياة مفتوحة بلا خوف. عن حياة ديمقراطية بغير حدود مثل الأفق فى الاسكندرية.. مثل البحر المتسع لكل شىء.. ملء العالم كله.

الحكاية ليست القانون ١٠٣ ولا سعد الدين وهبة. أنت تعلم أننى أحبه، ولا أستطيع أن أكرهه. إنها الآليات التى تحتاج إلى التغيير. حتى سعد الدين وهبة نفسه يحتاج فى الحقيقة إلى تغيير هذه الآليات. لا أقصد أن الأفراد غير مؤثرين.. جورباتشوف يغير العالم. من السذاجة القول بأن الأفراد غير مهمين، ومن السذاجة القول بأن الأفراد يغيرون كل شىء وحدهم. اضراب الفنانين أهميته فى حدوثه، وليس فى نتائجه. البلد الآن ديموقراطى. نعم. ونريد ديموقراطية أكثر. ديموقراطية بغير حدود.

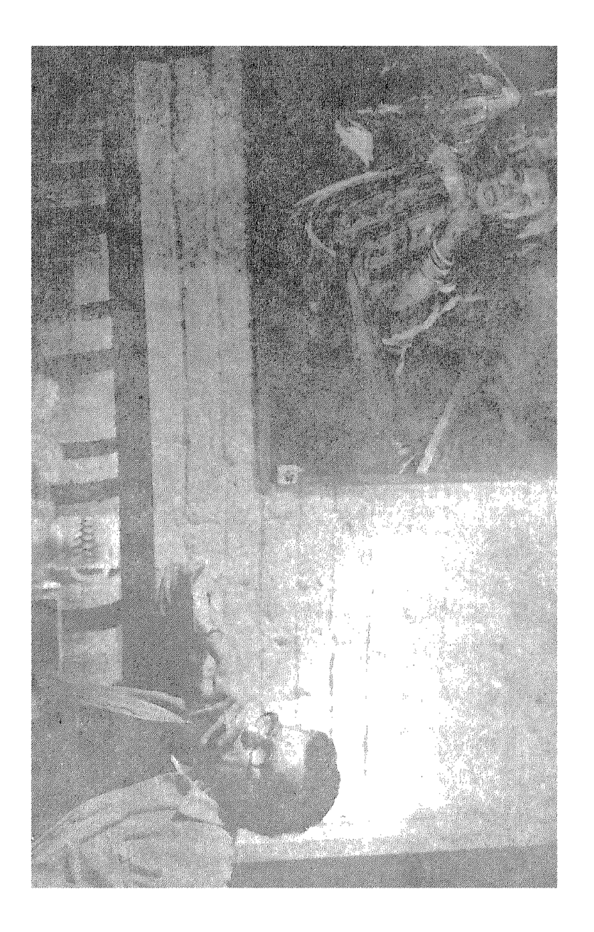
«اسكندرية كمان وكمان» اعلان عن الذات. فضح الذات. هو أوهامى. اختبار أوهامى معرفة هل هى أوهام. تقول إن عنوان فيلم كيروساوا الجديد «عشرة أحلام» برافو عليه. فيلم عن أحلامه وهو فى السبعين من عمره أو أكثر. إنه الموضوع الوحيد الصحيح بالنسبة إليه الآن. وبعد كل ما قدم من أفلام. لقد اخترت أيضا الموضوع الصحيح وحديثى إلى الشباب. أنا لم أنجب ذكورا ولا إناثاً. ولكنى أشعر بالأبوة تجاه يسرا، كما شعرت بها من قبل تجاه محسن محيى الدين.

ليست الأبوة تماما. ولكنه شعور المسئولية المقترنة بالحب. أتضايق جدا عندما يقال ماذا قدمت الأجيال الجديدة. لاروائى منذ نجيب محفوظ ولا مغنية منذ أم كلثوم، ولا مخرج منذ فلان أو علان. هذا غير صحيح، وإذا كان صحيحا فاللوم على نجيب محفوظ وأم كلثوم. وإذا لم يكن هناك صلاح أبو سيف جديد أو توفيق صالح جديد فأجيالنا قد فشلت إذن.

تعبت جدا، ١٢ أسبوع تصوير، وملايين صرفت، ولكنه إرهاق لذيذ جداً. الأشد إرهاقا كان التمثيل: تمثيل دورى فى الفيلم، كما أننى قمت بالغناء أيضا. كان يسرى نصر الله وراء الكاميرا وأنا أمامها فى معركة بكل معنى الكلمة. لا أستطيع أن أمثل وأخرج فى نفس الوقت، ولكن كان لابد من ذلك. الفيلم كله عن المستحيل.. المستحيل فى صور.

الجمهورية

١٩٨٩/١١/٢٧





يوسف شاهين
حياته وأفلامه

مخرج ، منتج ، كاتب ، ممثل

ولد ٢٥ يناير ١٩٢٦ فى الإسكندرية

تخرج فى كلية فيكتوريا بالإسكندرية

تخرج فى معهد باسادينا بالولايات المتحدة الأمريكية

تزوج ، ولم ينجب

فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان قرطاج ١٩٧٠ عن كل أعماله .

فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان برلين ١٩٧٩ عن «اسكندرية .. ليه» .

فاز بجائزة الدولة التقديرية للفنون فى مصر عام ١٩٩٤ .

فاز بالجائزة التذكارية لليوبيل الذهبى لمهرجان كان ١٩٩٧ عن مجموع أفلامه ، وهى :

١	بابا أمين	مصر	روائى	١٩٥٠
٢	ابن النيل	مصر	روائى	١٩٥١
٣	المهرج الكبير	مصر	روائى	١٩٥٢
٤	سيدة القطار	مصر	روائى	١٩٥٢
٥	نساء بلا رجال	مصر	روائى	١٩٥٣
٦	صراع فى الوادى	مصر	روائى	١٩٥٤
٧	شيطان الصحراء	مصر	روائى	١٩٥٤
٨	صراع فى الميناء	مصر	روائى	١٩٥٦
٩	ودعت حبك	مصر	روائى	١٩٥٦
١٠	أنت حبيبى	مصر	روائى	١٩٥٧
١١	باب الحديد	مصر	روائى	١٩٥٨
١٢	جميلة الجزائرية	مصر	روائى	١٩٥٨
١٣	حب إلى الأبد	مصر	روائى	١٩٥٩
١٤	بين ايديك	مصر	روائى	١٩٦٠
١٥	نداء العشاق	مصر	روائى	١٩٦٠
١٦	رجل فى حياتى	مصر	روائى	١٩٦١
١٧	الناصر صلاح الدين	مصر	روائى	١٩٦٣
١٨	فجر يوم جديد	مصر	روائى	١٩٦٥
١٩	بياع الخواتم	لبنان	روائى	١٩٦٥

٢٠	رمال من ذهب	لبنان/المغرب	روائى	١٩٦٦
٢١	عيد الميرون	مصر	تسجيلى	١٩٦٨
٢٢	الأرض	مصر	روائى	١٩٧٠
٢٣	الاختيار	مصر	روائى	١٩٧١
٢٤	سلوى	مصر	قصص	١٩٧٢
٢٥	الناس والنيل	مصر/روسيا	روائى	١٩٧٢
٢٦	العصفور	مصر/الجزائر	روائى	١٩٧٢
٢٧	عودة الابن الضال	مصر/الجزائر	روائى	١٩٧٦
٢٨	اسكندرية .. ليه	مصر/الجزائر	روائى	١٩٧٩
٢٩	حدوتة مصرية	مصر	روائى	١٩٨٢
٣٠	الوداع يا بونابرت	مصر/فرنسا	روائى	١٩٨٥
٣١	اليوم السادس	مصر/فرنسا	روائى	١٩٨٦
٣٢	اسكندرية كمان وكمان	مصر/فرنسا	روائى	١٩٩٠
٣٣	القاهرة	مصر/فرنسا	قصص	١٩٩١
٣٤	المهاجر	مصر/فرنسا	روائى	١٩٩٤
٣٥	المصير	فرنسا/مصر	روائى	١٩٩٧

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٢٧٩ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5369 - 9

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى خمسون قرشاً
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ **سمير فريد**

● ولد بالقاهرة أول ديسمبر ١٩٤٣م.

● كاتب صحفى وناقد سينمائى بجريدة «الجمهورية» منذ عام ١٩٦٤م.

● مثل مصر فى عدة مهرجانات عربية وأجنبية، مثلما هو عنصر فاعل فى المتابعات النقدية لسائر المهرجانات الفنية، التى عقدت منذ عمله بالصحافة حتى الآن، واختير مديراً لعدة مهرجانات قومية.

● اختير فى عشرات لجان التحكيم وشارك فى إصدار عديد من المجلات الفنية، ورأس تحرير جريدة (السينما والفنون) الأسبوعية التى أصدرتها دارالتحرير ١٩٧٧م. مدرس مادة (الفكر المعاصر) فى كلية (الإعلام) - جامعة القاهرة ١٩٨٠م.

● مؤلفاته تقارب الث
«القاموس الص
المصريين»، و«دليل
مهرجان كان ١٩٤٦
العربى الصهيونى ف
محفوظ والسينما» وغ